ISSN 0130-6405

Искусство КИНО

4 1982

Поздравляем
с 60-летием
Станислава Иосифовича
РОСТОЦКОГО,
народного артиста
СССР,
лауреата
Ленинской премии,
Государственной премии
СССР,
Государственной премии
РСФСР
имени братьев
Васильевых
и премии
Ленинского комсомола

Искусство кино

1982

4

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Юрий Назаров; Джерри Вольф и Борис Токарев в фильме «Александр маленький» (режиссер В. Фокин, Киностудия имени М. Горького, СССР — ДЕФА, ГДР)

На 4-й стр. обложки
Сергей Канищев в фильме «Ночь коротка» (режиссер М. Беликов, Киностудия имени А. П. Довженко)

СОДЕРЖАНИЕ

Современность и экран
3
В памяти навечно
9
Анна Лошкарева Победа приходит в сражении
13
Александр Коваль С верой в будущее
18
Ивар Селецкис Высота полета
22
Тилектем Ишемкулов Воспитывать всех — значит воспитывать каждого
30
Франтишек Зика, Йосеф Таухен, Адольф Збытовски Во имя счастья народов

Внимание фильмам для детей и подростков
32
В. Рябинский Программа нашей работы
36
П. Гутионтов Кого зовут горны?
Современность и экран
44
С. Тримбач Увидеть мир
Новые фильмы
59
Арнен Медведев «Лишь теперь понимаю...»
73
Нина Зархи Помни время свое
Портреты
85
Сергей Юткевич, Г. Александров, Р. Юренев, Э. Брагинский, Е. Леонов, О. Табаков Неповторимый, как жизнь

Теория и история
107
Андрей Чернышев Статья В. И. Ленина в журнале «Вестник кинематографии»
113
В. Андон История одного поиска
Беседы за рабочим столом
Режиссер и литература
119
Гавриил Троепольский Принцип доверия
123
Борис Васильев Будем работать в кино!
Издано о кинематографе
131
В. Шитова ...И еще один портрет
Памяти товарища
136
Михаил Кузнецов Михаил Жаров
За рубежом
139
Джузеппе Де Сантис Кино, Юг и память, или Интервью с самим собой
159
Синерама
Сценарий
163
Себастьян Аларкон, Владимир Амлинский Падение Кондора

192
Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Time and the Screen

In Memory Forever (p. 3)

Anna Loshkaryova — Victory Comes in the Battle (p. 9)

Alexander Koval — With Faith in Future (p. 13)

Ivar Seleiskis — The Height of Flight (p. 18)

Tilektesh Ishemkulov — To Rear Everybody Means to Rear Everyone (p. 22)

Frantishek Zika — In the Name of Happiness of the Peoples (P. 30)

Josef Tauhen, Adolf Zbytovsky — Cineastes and spectators — about the importance of the documental epopee "Dearest of All"

Attention to the Films for Children and Teenagers

Valery Ryabinsky — Programme of Our Work (p. 32)

On child's theme in popular science cinema

Pavel Gutionov — Whom Call Up the Bulges? (p. 36)

Review of "Pioneer" Newsreel (1979—1981)

The Time and the Screen

Sergey Trimbach — To See the World (p. 44)

Survey of recent works by "Tadzikfilm"

New Films

Armen Medvedev — "Now I Understand..." (p. 59)

Review of the film "Starfall" ("Mosfilm", 1981)

Nina Zarkhi — Remember the Time of Yours (p. 73)
Review of the film "Night Is Short" (Dovzhenko Film Studio, 1981)

Portraits

Sergey Yutkevich — Unique as Life (p. 85)

Grigory Alexandrov, Rostislav Yurenev, Emil Braginsky, Yevgeny Leonov, Oleg Tabakov — Profile of wellknown Soviet actor Igor Ilyinsky

Theory and History

Andrey Chernyshov — Article by V. I. Lenin in "Vestnik Kinematografi" (p. 107)
Article on discovery of unknown reprint of the work by V. I. Lenin

Victor Andon — Story of the Recent Discovery (p. 113)
On pre-revolution newsreel films

Talksat the Working Table

Film-director and Literature

Gavriil Troyepolsky, Boris Vasilyev — The Principle of Confidence (p. 119)
We'll Work in Cinema (p. 123)
The writers talk on their common work with wellknown Soviet film-director Stanislav Rostotsky

Published on Cinema

Vera Shitova — ... And One More Portrait (p. 131)
Review of the book by Manana Andronikova "Portrait. From Rock Drawings to Sound Cinema"

In Memoriam

Mikhail Kuznetsov — Mikhail Zharov

Abroad

Giuzeppe De Santis — Cinema, the South and Memory, or the Interview with Myself (p. 139)
Chapters from the book of recollections of wellknown Italian film-director Giuzeppe De Santis
Cinerama (p. 159)

Script

Sebastian Alarkon, Vladimir Amlinsky — The Fall of Condor (p. 163)

Filmography (p. 192)

© Журнал «Искусство кино», 1982

Адрес редакции: 125319, Москва
А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72
Сдано в набор 14.01.82
Подп. к печати 31.03.82. А-08164
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12, усл. п. л. 14,18,
уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 106
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов Московской области

В памяти навечно

Вышедшая на экраны в дни XXVI съезда партии художественно-публицистическая киноэпопея «Всего дороже» широко демонстрировалась в кинотеатрах всей страны. Восемь вечеров подряд показывалась она затем по Центральному телевидению. И сейчас во многих кинотеатрах, домах и дворцах культуры, рабочих и сельских клубах «Всего дороже» демонстрируется по многочисленным заявкам кинозрителей. Эпопею смотрят коллективно — цехами, бригадами, студенческими курсами. Ее показывают пропагандистам, на слетах передовиков производства, на партийных конференциях и отчетно-выборных собраниях.

Сегодня, когда стал очевиден всенародный успех этого выдающегося произведения современной советской кинопублицистики, чрезвычайно важно проанализировать природу единодушного зрительского признания, значения эпопеи в духовной жизни народа.

Что явилось ее основным содержанием и что более всего отозвалось в сердцах зрителей? Многочисленные обсуждения, письма, отзывы прессы содержат ответ полный и точный. Прежде всего — чуткость отображения на экране нравственного состояния нашего общества на всех этапах его исторического пути, в трудные и радостные периоды жизни народа.

Именно этот общественно-политический феномен был исследован авторами во всех его аспектах, проанализирован с научной глубиной, с большой художественной силой.

Время, которое легло в основу киноэпопеи, поразительно емко и проникновенно охарактеризовано в Обращении Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Л. И. Брежнева к зрителям «Всего дороже»:

«Дорогие товарищи!

Неувядаемой славой покрыли себя герои Великой Отечественной войны — бойцы, партизаны, труженики тыла. Их подвиг будет жить века в благодарной памяти потомков.

Такой же признательности народа достоин и подвиг тех, кто вынес на своих плечах невероятную тяжесть восстановления страны, разрушенной гитлеровскими захватчиками.

Сотни городов были превращены в дымящиеся развалины, в груды кирпича и щебня. Наши прославленные заводы и электростанции — детища первых социалистических пятилеток — гитлеровцы сравняли с землей. На колхозных и совхозных полях не было ни рабочих рук, ни техники.

В лагере империализма уже ликовали: Советский Союз обескровлен, ослаблен, отброшен назад, ему не подняться до прежнего уровня и за несколько десятилетий. Нам отказывали не только в помощи, но и в нормальном экономическом сотрудничестве.

Но наш народ распорядился по-своему, он горько разочаровал врагов социализма.

По призыву партии советские люди взялись за дело возрождения любимой Родины с такой же самоотверженностью, какую проявили в годы войны.

Было трудно, товарищи. Так трудно, что теперь это даже нелегко себе представить. Не хватало продовольствия, жилья, топлива, инструментов, строительных материалов...

...Как на бой поднялись миллионы советских патриотов на преодоление этих трудностей. Сколько замечательных героев трудового фронта породили те суровые, но славные годы. Имена этих героев мы помним до сих пор...

...Мы, участники послевоенного восстановления, никогда не забудем небывалые трудности, нечеловеческое напряжение тех лет, массовый героизм трудящихся и радость одержанных побед».

Думается, глубоко не случайно обращение начинается со слов благодарности советскому народу за ратный подвиг во время войны! Героический труд по восстановлению народного хозяйства страны стал продолжением этой борьбы, так он и оценивается в Обращении. Вот почему закономерно рассматривать идейно-художественную преемственность картины «Всего дороже», ставшей как бы следующей частью экранного повествования, получившего всенародное признание,— эпопеи «Великая Отечественная». Вспомним голос Романа Кармена, звучавший в последнем, двадцатом фильме «Неизвестный солдат», его взволнованные слова о том, как с полей сражений возвращался русский солдат, возвращался на истерзанную войной землю, на развалины родных городов и сел, на руины фабрик и заводов и, глядя на все это, думал, что возродить страну будет под силу разве что двум или трем поколениям людей... Так думал, еще не зная, сколько таится сил в нем самом, в ожидавших его дома родных — женщинах, детях, чтобы буквально в считанные годы преобразовать свою любимую страну, родную землю.

Роман Кармен не принял участия в создании эпопеи «Всего дороже», не дошел он и каких-то нескольких шагов до премьеры «Великой Отечественной», но приведенные здесь слова воспринимаются сегодня как творческое завещание соратникам по работе. Так сливаются историческая и художественная закономерности появления фильма «Всего дороже», ставшего новой главой кинолетописи подвига нашего народа, ярчайшим свидетельством прочности нашего строя, силы духа советских людей, их веры в коммунистические идеалы, в будущее своей Отчизны.

Именно эти качества киноэпопеи о послевоенном возрождении страны из пепла и руин проясняют ее внутреннюю связь с автобиографическими книгами Леонида Ильича Брежнева. В русле исторических размышлений руководителя нашей партии и главы Советского правительства о судьбе своего народа, определенной идеями Великого Октября, и строится кинопроизведение.

Задумываясь о значении фильма «Всего дороже» в духовной жизни нашего общества, нельзя не соотнести его с теми целями и задачами, которые партия ставит во главу угла идеологической, политико-воспитательной работы.

Вооружая советский народ, каждое новое поколение непобедимым оружием исторической правды, глубоким пониманием законов и перспектив общественного развития, опираясь на незыблемые основы марксистско-ленинского учения, партия воспитывает граждан нашей страны в духе высокой идейности, преданности социалистической Родине, делу коммунизма, стремится к формированию гармонично развитой личности, по-коммунистически относящейся к труду и общественной собственности. Всестороннее отражение успехов советской внутренней и внешней политики активно способствует еще более тесному сплочению коммунистов, советского народа вокруг ленинского Центрального Комитета, Политбюро ЦК во главе с товарищем Л. И. Брежневым.

Задачи идеологического воспитания, сформулированные в редакционной статье газеты «Правда» — «Повышать уровень работы в массах»,— позволяют точно определить критерии в оценке эпопеи «Всего дороже». Руководствуясь ими, ясно понимаешь, какие актуальнейшие политические вопросы сегодняшнего дня решает эпопея, обращаясь к героической истории первой послевоенной пятилетки.

Основополагающий идейно-художественный принцип эпопеи, который придал ей особую убедительность,— слова самого народа и его руководителей. Многочисленные интервью, воспоминания рабочих, инженеров, колхозников, руководителей предприятий как бы раскрывают перед зрителями волнующие картины минувших лет, делают зримым героический труд той поры. Участие в фильме в качестве ведущего Евгения Матвеева, глубоко народный талант которого снискал любовь и широкое признание зрителей, помогало создать в этих беседах атмосферу доверия, искренности, откровенности.

Героем «Всего дороже» выступает весь советский народ. Но — и в этом принципиальное достоинство эпопеи — экран показывает его

ВСЕГО ДОРОЖЕ

конкретных представителей, раскрывает конкретные человеческие биографии.

Многое понять и осмыслить в прожитом и пережитом времени помогают интервью члена Политбюро ЦК КПСС, Председателя Совета Министров СССР Н. А. Тихонова, члена Политбюро ЦК КПСС, секретаря ЦК КПСС А. П. Кириленко, члена Политбюро ЦК КПСС, министра иностранных дел СССР А. А. Громыко, члена ЦК КПСС, заместителя Председателя Совета Министров СССР В. Э. Дымшица.

Сквозь годы приходят к нам участники возрождения. Вот только два, однако чрезвычайно примечательных зрительских отзыва, прозвучавших во время обсуждения эпопеи в коллективе производственного объединения «Станкостроительный завод имени С. Орджоникидзе».

Ю. Сахацкий, слесарь-сборщик, кавалер ордена Ленина и ордена Трудового Красного Знамени:

«Я хорошо помню то время, о котором рассказывает фильм. У меня он снова все всколыхнул в памяти — какие люди, какие трудные и героические времена мы пережили! И обязательно все это должны узнать, увидеть молодые, те, кто идет нам на смену, кто трудится сегодня с нами плечом к плечу. Они должны быть причастны к прошлому своего государства: без прошлого нет и не может быть достойного будущего. А будущее строится их руками, и очень важно, чтобы с ними всегда была сила духа, беспредельное мужество и вера строителей Донбаса и Днепрогэса, «Азовстали» и Сталинградского тракторного.

Очень верно сказал Леонид Ильич Брежнев, что эта лента прежде всего обращена к сердцам молодых... В фильме прекрасный сплав факторов истории и человеческих чувств, имеющий большое воспитательное значение».

Мнение секретаря парткома В. Кубрина: «Фильм, а вернее, все восемь фильмов цикла помогают многое понять глубже, осмыслить. Незабываемые страницы героической истории нашей партии, нашего народа, ярко показанные на экране, заставляют каждого строже оценить себя, свои повседневные дела и заботы.

Мы видим, а многие — впервые, как жили, работали, мечтали наши старшие современники, только что сокрушившие гитлеровский фашизм, видим — всем сердцем ощущаем, — какой путь они прошли, какие вынесли испытания в борьбе с разрухой, голодом, холодом, каких усилий стоил партии, народу великий подвиг возрождения. Такими и стоят перед моими глазами старый рабочий-макеевец Бегичев, ленинградец Борткевич, днепростроевки Лошкарева и Черемискина, председатели колхозов Орловский и Посмитный... Хочется в ноги поклониться таким нашим людям, как запорожстроевцы Недужко, Чудан, Сыроватка, Шеремет, Румянцев... И особо — от души, от всего сердца хочется сказать спасибо Леониду Ильичу Брежневу. Он возглавлял важнейшие участки послевоенного возрождения. Он ведет нашу страну ленинским курсом.

Создатели киноэпопеи ярко и взволнованно, на живых, запоминающихся примерах показали авангардную роль нашей ленинской партии, комсомола. Мы видим, как энергия, инициатива коммунистов, партийных руководителей, комсомольских вожаков воодушевляют людей на ратные и трудовые подвиги во имя народного счастья, во имя мира на земле».

Высокая оценка эпопеи миллионами зрителей в нашей стране дает все основания предположить, что вслед за «Великой Отечественной» эпопея «Всего дороже» получит широкий общественный резонанс за рубежом. Как не вспомнить в этой связи тот исключительный интерес, с которым принимались на всех пяти континентах фильмы, раскрывающие правду о победе советского народа в битве с фашизмом.

С огромным вниманием смотрели эпопею в США, для народа которых благодаря стараниям официальной пропаганды это действительно была «неизвестная война» (под таким названием демонстрировался цикл в Америке). Сшибка политических страстей сопутствовала показу «Великой Отечественной» в ФРГ. Правые реакционные силы, неонацисты выступили против демонстрации эпопеи по западногерманскому телевидению. В ряде районов страны она шла в сокращенном на треть варианте.

Для тех, кто боится правды о нашей стране, «Всего дороже» представляет ту же опасность. Как тут не вспомнить слова Л. И. Брежнева, произнесенные им с трибуны XXVI съезда партии:

«Все свои силы мы намерены сконцентрировать на двух взаимосвязанных направлениях. Одно из них — коммунистическое созидание, другое — упрочение мира». Эти принципы положены в основу политики нашего государства. Ими руководствовалась страна с первых же дней мирной жизни после победы над фашистской Германией.

Уже первые показы «Всего дороже» за рубежом убедили, сколь велик и глубок интерес к этим страницам истории Страны Советов, запечатленным в кинодокументах, у наших друзей и какие диверсии против нее готовы осуществить противники мира и разрядки. Когда эпопея демонстрировалась по телевидению Чехословакии, с территории ФРГ в сторону пограничных районов Чехии в эти часы не случайно транслировались развлекательные «телешоу» — с расчетом, что кто-нибудь повернет выключатель. Однако попытки отвлечь внимание чехословацких зрителей от картины «Всего дороже» оказались безрезультатными. Об этом убедительно свидетельствует публикуемое ниже письмо в редакцию «Искусства кино» рабочих завода «Шкода», рассказывающих, как принимали и воспринимали эпопею в их стране.

Фильм вызвал глубокий интерес и на других континентах. Недавно, например, пришло известие о показе эпопеи в далеком Лаосе.

Несомненно, «Всего дороже» сыграет важную роль в дальнейшем развитии советской кинопублицистики. Идейно-исторические уроки этого произведения нам еще предстоит осмыслить до конца. Но уже сейчас можно утверждать, что речь идет о глубоко новаторском произведении документального кино, сумевшем органически ввести в ткань единого художественного повествования огромное количество снятого в разные годы хроникального киноматериала.

На XXVI съезде партии Л. И. Брежнев подчеркнул: «По существу речь идет о перестройке — да, я не оговорился, именно о перестройке — многих участков и сфер идеологической работы. Надо добиться, чтобы ее содержание стало более актуальным, а формы отвечали запросам и потребностям советских людей». Эпопея как бы выверена по этим требованиям времени.

Вот почему смысл Обращения Леонида Ильича Брежнева к зрителям эпопеи встретил закономерно столь сильный и радостный отклик кинематографистов, литераторов, журналистов. Обращение напоминает о значении отраженного на экране исторического периода — первой послевоенной пятилетки, о значении всенародного подвига. Но одновременно необыкновенно высоко поднялась роль кинопублицистики как огромной идеологической, воспитательной силы.

Пример фильма «Всего дороже» показал, как неисчерпаемы возможности публицистического произведения, опирающегося на правду р е а л ь н о г о факта, на п р а в д у документа. Пропущенная через сердце художника, ставшая его болью, его радостью, его гордостью, эта правда приобретает особую эмоциональную окраску, удваивает свою воздействующую силу. Активная творческая позиция придает документальным кадрам дополнительную убедительность, создает необходимую общую атмосферу фильма. Эта позиция выстраивает и драматургию картины, определяет ее пластический и звуковой ряд, ее монтаж. Актуальное содержание, таким образом, обретает наиболее выразительную форму, а следовательно, открываются пути к самым широким народным массам.

Опыт создания эпопеи «Всего дороже» подчеркивает, сколь важно для кинопублицистики такое качество, как н а р о д н о с т ь произведения. Именно оно определило огромный идейно-воспитательный заряд ленты, ее воздействующий эффект. Близость тех мыслей и чувств, которые стремились передать авторы, мыслям, устремлениям, чувствам людей, сидящих в зале, и рождает глубочайшую внутреннюю связь между экраном и зрителями, ощущающими себя по-настоящему сопричастными истории своего народа.

Это подтверждают публикуемые ниже высказывания.

ВСЕГО ДОРОЖЕ
ФИЛЬМ СЕДЬМОЙ
И ВЗОШЛА ЗАРЯ
ФИЛЬМ ВОСЬМОЙ
НАДО МЕЧТАТЬ

Анна Лошкарева,
участница восстановления Днепрогэса,
кавалер ордена Ленина

Победа приходит в сражении

Этот фильм я смотрела много раз. Не только потому, что как участницу послевоенного возрождения меня неоднократно приглашали выступить перед зрителями до или после его просмотра. Мне кажется, я просто уверена, что даже без специального приглашения я все равно смотрела бы этот фильм снова и снова. Ведь всякий раз я бы шла на встречу со своей юностью, с самыми замечательными, незабываемыми годами своей собственной жизни и жизни всего моего поколения. Всякий раз заново я переживала те потрясающие мгновения — и была счастлива, невероятно счастлива этим. Словно бы и от моего имени выразил пережитое товарищ Леонид Ильич Брежнев в своем Обращении к зрителям киноэпопеи: «Мы, участники послевоенного восстановления, никогда не забудем небывалые трудности, нечеловеческое напряжение тех лет, массовый героизм трудящихся и радость одержанных побед».

Меня часто спрашивают: «Анна Степановна, как вы относитесь к своему прошлому, с какими чувствами вспоминаете о тех годах — таких трудных и таких важных для всей нашей Родины?» А я отвечаю: «Отношусь просто, но думаю, рассказываю о них всегда с огромным волнением, часто со слезами на глазах».

Вот и тогда, когда приехали к нам кинематографисты, авторы фильма «Всего дороже», когда собрали нас вместе с Анастасией Баландиной, Таисией Черемискиной для беседы, мы никак не могли начать свой рассказ. Все время плакали, как только начинали вспоминать, говорить об этом прошлом, которое сегодня так дорого всем советским людям, а не только нам, пережившим его день за днем.

Мы-то ведь были обыкновенными, рядовыми бойцами трудового фронта, которые считали для себя самым главным с такой самоотверженностью сражаться за восстановление народного хозяйства, с какой наши отцы, братья сражались на фронтах Великой Отечественной. И о том, что мы совершаем подвиг, думать не думали. Тогда все так трудились, не щадили себя во имя священного долга перед нашей Советской Родиной.

Мы начали восстанавливать Днепрогэс в 1944 году. Еще шла война, и по дороге туда, под Фастовом, многие из нас, ехавших из глубокого тыла, впервые услышали бомбежку. Это было очень страшно, но когда мы приехали в Запорожье, увидели разрушенный город, красный от крови песок, мутные воды Днепра, стало еще страшнее. И потом — груды завалов, искореженное железо, арматура, а кое-где вода просачивается через железобетон и так печально каплет, словно жалуется само тело плотины: «Смотрите, что сделали фашисты!» Что же, мы просились туда, где особенно трудно, и те люди в Киеве, что давали нам путевку на Днепрострой, не ошиблись адресом.

Вот мы и приехали — четырнадцати-шестнадцатилетние юнцы, комсомольцы добровольцы — восстанавливать былую мощь Днепрогэса. Приняли нас, расселили. Как? Помню, семь девчонок в комнате на семь квадратных метров, без постелей. На совершенно голом полу заснули мы, усталые, вплотную друг к дружке, а в 6 часов утра вскочили как по команде и вместе побежали на стройку. Нас спрашивает мастер: «Что это вы так рано пришли — ведь в 8 часов рабочий день начинается?» А мы ведь потому так рано пришли, что нам казалось, будто даже этим ранним приходом мы ускорим всю работу на Днепрострое.

Потом, когда меня выбрали бригадиром, собрались мои девчата, почти дети, а мне самой едва шестнадцать исполнилось. Одни спрашивают, можно ли меня мамой звать, другие — сестричкой, а третьи — на «вы» обращались.

Много работы переделали мы на восстановлении Днепрогэса. Не забыть, как бригада

наша разгружала платформы с камнем: 12 кубов за 7 минут на одного человека! А человек этот — девчонка-подросток. Для кино этот момент даже снимали, когда мы так лихо управлялись с платформами. Были мы действительно самоотверженными, бесстрашными и никогда не жаловались, никому не завидовали. Делились весело последней коркой хлеба.

А что касается работы, то мы даже представить себе не могли, как это можно не пойти, отказаться от чего бы то ни было. Слов «не нравится», «надоело» по отношению к любому труду никогда не употребляли.

Была у меня в бригаде Ксана. Говорю я ей на работе то и дело: «Ксана, как ты стоишь?» «А я себя привязала к стене»,— отвечает. «Ну и что? Ты же спишь!» — «Я не сплю!» — «Как же не спишь, если я тебя ищу, зову уже минут семь?!» — «Я не слышала, потому что тут шнек шумит...» — «Причем тут шнек? Спишь ты, а ведь, смотри, и затянуть может?» «Давай, — отвечает,— чтоб ты не переживала и я не переживала, обвяжем бумажками палочки и вставим в глаза, чтобы не закрывались...» И все равно засыпает от разу до разу, даже с открытыми глазами, а я бегаю, бужу ее, смотрю, чтоб не затянуло в бетономешалку.

Нам ведь по 22 часа в сутки приходилось работать. Будишь их, девчонок своих, порой, а они уже подняться не могут. И еще же есть хотелось страшно. А у нас чаще всего — компот, где вместо сахара — буряк. Какой это нам сладостью казалось! Напьемся мы этого компота — и на работу... Разве думали, что эту работу будут когда-нибудь прославлять в таких замечательных фильмах? Но вот когда приехали кинематографисты, чтобы поговорить с нами именно об этом, а потом показать, рассказать вместе с нами в фильме «Всего дороже», мы как будто пережили это все опять.

Конечно, мы не знали, каким сделают этот фильм, хотя понимали, что это будет история возрождения, которая так дорога всем нам сегодня. Мы очень волновались, когда нас снимали для кино, но когда увидели, каким наш рассказ стал на экране, были взволнованы во много раз больше. А когда мы увидели разбитую плотину Днепрогэса...

Вроде видели мы подобные кадры и раньше, но никогда не бывали так потрясены, так растроганы, потому что никогда раньше смысл всех этих событий не раскрывался так полно. Казалось, изображение, слова, музыка все переворачивают в твоей душе. Думаешь, вот она — твоя жизнь.

Много было тогда замечательных героев трудового фронта. Нельзя позабыть, к примеру, о ребятах Анастасии Баландиной — тринадцати-четырнадцатилетних девчонках и мальчишках, что работали во «Взрывпроме», которым она руководила. Ведь сейчас по правилам техники безопасности несовершеннолетних даже близко бы не допустили к подобным работам, а тогда дети взрывали огромные глыбы, груды камня. Разве это не героизм самый настоящий?!

А сама Анастасия Баландина! Какая она ладная, какая красивая! Казалось, что на нее достаточно только посмотреть — и как-то сразу же заставишь себя подтянуться, потому что видишь перед собой такую бесстрашную женщину. Она ведь находилась постоянно в настоящей фронтовой обстановке — руководила взрывными работами на Днепрострое. При виде Анастасии и ее юных помощников стыдно было проявлять слабость, жаловаться, плакать.

А Тая Черемискина! Она тоже показана в фильме. Ведь Тая и бригада ее девочек (все они были из Кировской области, окончили там школу ФЗО) гнули арматуру в теле плотины. Вот этот мост, который мы проезжаем, чтобы попасть на Правый берег, эти все железобетонные балки прошли через руки Таи Черемискиной и ее девочек-подростков.

И вот на первом просмотре фильма «Всего дороже» сидели мы рядом с седоголовой Таей, с подругами нашими, смотрели на экран и друг на друга. Все мы не могли, да и не хотели скрывать волнение. Иногда напряжение достигало предела, и потом мы думали, как же смогли кинодокументалисты добиться такого воздействия? Ведь есть люди, которые вместе с этим фильмом не просто вспомнили или узнали о прошлом, но как будто заново пересмотрели свою сегодняшнюю жизнь.

А мы, участники восстановления Днепрогэса, сопоставив минувшее с сегодняшней нашей

жизнью, явственно ощутили, чем была для нас работа с Леонидом Ильичом Брежневым в те годы, какие силы и какое вдохновение в работе придавало нам общение с ним, его слова, его трудовой пример. Он всегда нас подбадривал. Вспоминаю встречу с Леонидом Ильичом в августе сорок шестого года. Увидев как-то нас на стройке, спросил: «Ваша бригада была ведь фронтовой?» Я говорю: «Была, да война кончилась...» «Нет, ваш фронт не окончен, ваш фронт впереди». Я до сегодняшнего дня помню эти слова. Они звучат для меня как наказ трудиться во имя счастья своего народа. Так, как неутомимо трудится во имя нашего блага сам Леонид Ильич.

Когда мне приходится выступать до или после фильма «Всего дороже», я всегда стараюсь передать людям в зале самое главное: глубокие чувства человека, пережившего всю историю возрождения тогда, десятилетия назад, вместе со своим поколением, со всем нашим народом, и вот сейчас, в этом самом зале, снова переживающим ее. И мне всегда хотелось и хочется найти такие слова, которые дошли бы до каждого сердца, особенно до молодого, чтобы и наши дети, наши внуки почувствовали, как велика наша гордость за тот священный труд, который возродил из послевоенной разрухи могущество и красу нашей социалистической Родины, приумножил и богатство ее, и славу.

Наверное, тот наш внешний вид не может не удивлять наших детей; ведь на нас, что называется, заплата к заплате теснилась. И действительно, не все в зале сразу реагировали с полным пониманием на переживаемые страной в то время трудности. Но очень скоро как бы сами себя одергивали, а может, это экран их одергивал. И зарождалось понимание, передавалось напряжение, и мне всегда казалось, что дети уходили из зала немножко другими, чуть более взрослыми, сосредоточенными, посерьезневшими.

Мне кажется, этот фильм никого не оставил равнодушным, и каждый нашел в нем что-то важное для себя. И еще, хочется верить, что каждый должен был понять и оценить значение труда самих кинодокументалистов для нас, для наших детей, для истории нашей страны и народа.

Думаю, что никто не удивится тому, как много места уделила я сейчас воспоминаниям о тех событиях, свидетелями, участниками которых были мои подруги и я сама. Но ведь и в фильме «Всего дороже» о возрождении Днепрогэса рассказано очень полно и очень волнующе. Это, как говорится, наше кровное, лично пережитое. Конечно, этот фильм рассказывает еще об очень и очень многом, пережитом всей нашей страной в те памятные годы. И так же, как мы, с глубоким волнением вспоминают о них в этом фильме участники послевоенного возрождения из разных уголков нашей страны. А ведь за каждым таким человеком стоят сотни, тысячи других людей, вспоминающих о нашем трудном и дорогом прошлом, глядя на киноэкран. Вспоминают о том, как возрождалась для мирной жизни наша земля, а вместе с ней возрождались люди.

И еще есть темы в этом фильме, которые кровно близки каждому из нас, и о некоторых мне хочется сказать обязательно. Скажу, опять обратившись к воспоминаниям о послевоенном Днепрострое. Был там у нас пятилетний мальчик Степа Кузьменко. Все мы, сами полуголодные, чем могли, подкармливали его. Старший брат Степы погиб на фронте. Мать часто плакала, Степа тоже. И когда маленького Степу спрашивали, чего он хочет, чтобы успокоиться, малыш отвечал: «Я хочу, чтоб не было войны и было много-много хлеба!» Вот что считали главным тогда наши детишки, да и мы, взрослые, тоже.

Как же это верно, как мудро, что в фильме «Всего дороже» так глубоко раскрывается тема хлеба, так душевно прославляется хлеборобский подвиг. Мне доводилось встречаться с сельскими тружениками, говорить с ними об истории возрождения, о том, как показана она в этом фильме. И я чувствовала, как близко принимает к своей душе каждый из них все, что говорится там о хлебе, о сохранении хлебного богатства страны.

Мне запомнилась встреча перед выходом комбайнов на жатву. Ничего красивее этой жатвы я, мне кажется, не видела никогда! Вы-

строились корабли-комбайны, рядом стояли комбайнеры и слушали, как мне казалось, не мой голос, который звонко разносился по полю, а мое сердце. И я рассказывала им об этом ребенке, который мечтал о хлебе в нашей голодной юности, рассказывала о герое-целиннике Картаузове, который себя не пожалел, скрыл, как тяжко он искалечен, и поехал на освоение целинных земель, вступил в битву за большой хлеб и выиграл ее.

Я вспомнила манифестацию в Болгарии, где оказалась рядом с Картаузовым. Там наши болгарские братья подняли на руках этого мужественного бойца, победителя великого хлебного поля, и с криками «ура» пронесли его над людским морем.

Много, очень много рассказывается о хлебе в фильме «Всего дороже»; и это так справедливо, так верно. Без хлеба нет жизни, нет счастья — ясно, взволнованно говорят нам кинодокументалисты, тесно сплетая всю историю послевоенного возрождения с историей мирного возрождения хлебной нивы.

И еще очень важно, что в фильме «Всего дороже» так много говорится о мире, о необходимости бороться за его сохранение. Нет дела важнее, нет темы дороже. Ведь еще при рождении первого в мире государства рабочих и крестьян его вождь и руководитель Владимир Ильич Ленин сказал те великие слова, которыми теперь начинается каждая серия фильма, откуда взято само его название «Всего дороже»: «Нам всего дороже сохранение мира и полная возможность посвятить все свои силы восстановлению хозяйства».

...И опять я возвращаюсь к тем чувствам, которые вызвал этот фильм. Скольких людей он потряс! Сколько благодарных откликов, уверена, получили его создатели! Сколько писем пришло в адрес его участников! Знаю это по собственной почте. Как пишут об этом фильме самые разные люди! Как глубоко проник его смысл в умы и сердца человеческие! Многие кадры навсегда запечатлелись в наших сердцах. До чего трогательно, уверенно, гордо этот фильм говорит о главном: о том, как нужно любить родину, как беречь хлеб, как бороться за мир.

Наверное, всем нам, смотревшим киноэпопею «Великая Отечественная», показалось, что в подобной работе никак нельзя останавливаться, что не могут кинодокументалисты не сделать продолжения, потому что сам подвиг возрождения как бы продолжил подвиг воинский, военный. И предчувствия не обманули, надежды сбылись. После «Всего дороже» люди испытали такое же сильное потрясение, как и после киноэпопеи о Великой Отечественной. Я чувствовала так сама, слышала об этом много раз.

Помню, были мы на встрече в одном из училищ вместе с партизанкой Майей Самсыкой. Майя с гордостью вспоминала тогда о фильме «Всего дороже», хотя там нет рассказа непосредственно о ней. Эта гордость понятна: этот фильм — рассказ о всем нашем поколении.

Сейчас мне присвоили звание заслуженного наставника Украинской ССР. И этот фильм очень помогает мне в воспитании молодых людей. Думаю, не только мне. Люди самых разных возрастов, профессий выступают в самых разных залах после его просмотра. Бесстрастных среди них нет. И очень часто мы слышим слова о том, как важно, что фильм этот не только поднял историю, сохранил и поддержал память, но вызвал огромную гордость у тех людей, кто пережил все это. Ведь они действительно увидели, что их не забывают, ценят, почитают.

Мне кажется, что после этого фильма люди больше стали носить орденские колодки, награды за труд, дети чаще стали вставать при их появлении, внимательнее прислушиваться к их мнению. Во всяком случае, у нас в Запорожье эта картина вызвала особое чувство у молодежи к ветеранам труда, к той земле, на которой мы трудимся и живем.

И теперь, если придется мне рассказывать о подвиге возрождения, я всегда буду говорить с гордостью не только о его участниках, но и о тех людях, которые тогда же с помощью кинокамеры запечатлели, сберегли этот подвиг для истории, а потом и об этом фильме, авторы которого сумели с таким искренним чувством, с таким глубоким пониманием рассказать новым поколениям о тех незабываемых днях, годах жизни нашей великой страны.

Это так справедливо, что нам напомнили в «Великой Отечественной» и «Всего дороже», что своим рождением фильмы немало обязаны тем людям, что под свист пуль, грохот снарядов, в огне, холоде и голоде снимали эти, теперь исторические, кадры, не думая о том, что совершают подвиг. Тогда, много лет назад, они, как и мы все, не видели в своем ежедневном самоотверженном труде ничего особенного.

Где бы ни работали люди тогда, прежде всего думали о том, что они могут и должны сделать для Родины. И Родина не забывала о них. Когда, скажем, наградили меня как бригадира орденом Ленина, я с того часа ношу его с особой бережностью, потому что ни на секунду не забываю, что принадлежит он всей моей бригаде, всему нашему поколению. Да и какая же я героиня? Я капля в море народного подвига. Каждый из нас вкладывал свою долю в этот великий подвиг, не жалея ни сил, ни самой жизни своей.

Все мы знаем сегодня, как много погибло на войне кинематографистов, журналистов, в каких трудных условиях приходилось работать тем, кто шел в гуще народной по дорогам войны и послевоенного восстановления с блокнотом, фотоаппаратом, кинокамерой. Мне хотелось бы низко поклониться этим людям, погибшим и живым, особенно теперь, когда все мы увидели эти фильмы.

Мне, к сожалению, не пришлось лично поблагодарить создателей фильма «Всего дороже», но я просто от всей души на каждой встрече со зрителями благодарю создавших его кинематографистов. И этим, мне верится, я в какой-то мере выражаю благодарность как зрителей, так и героев, участников фильма, благодарность всего моего поколения, а также и будущих поколений. И, конечно же, я с огромной радостью пользуюсь сейчас возможностью высказать эти слова безмерной благодарности со страниц журнала «Искусство кино».

Да, мне много раз приходилось выступать в тех залах, где демонстрировался фильм «Всего дороже». Но одно было неизменно во всех случаях: то, как прочно, как уважительно и гордо связывают советские люди фильм «Всего дороже» с мудрой книгой Леонида Ильича Брежнева «Возрождение».

Ни на секунду не покидало нас ощущение того, какие неразрывные нити протянуты от экрана к книге и от книги к экрану, а Обращение Леонида Ильича Брежнева к зрителям документальной киноэпопеи «Всего дороже» сделало это ощущение особенно глубоким и сильным.

Память всколыхнули, в самое сердце проникли, запечатлелись навсегда эти душевные слова: «По призыву партии советские люди взялись за дело возрождения любимой Родины с такой же самоотверженностью, какую проявили в годы войны...

...Как на бой поднялись миллионы советских патриотов на преодоление этих трудностей. Сколько замечательных героев трудового фронта породили те суровые, но славные годы! Имена этих героев мы помним до сих пор. И победа была одержана. Огромная историческая победа, товарищи!»

Да, эта победа — общая наша гордость, общая наша радость и счастье, общая с нашей Родиной судьба и жизнь.

Запорожье

Александр Коваль

С верой в будущее

В предельно точных и емких словах Обращения Леонида Ильича Брежнева к зрителям историко-публицистической киноэпопеи «Всего дороже» каждый советский гражданин находит не только обобщающие, дорогие для всего народа, но и особенно близкие, созвучные собственным мысли и образы. В их свете возникают порой очень личные ассоциации, воспоминания, и тогда ощущаешь свое неразрывное единство с родной землей, общую с ней силу и гордость, даже если в те трудные далекие годы, о которых рассказывает документальная киноэпопея «Все-

го дороже», еще практически ничем не мог быть полезным своей Родине.

«Было трудно, товарищи,— вспоминает Леонид Ильич Брежнев. — Так трудно, что теперь это даже нелегко себе представить. Не хватало продовольствия, жилья, топлива, инструментов, строительных материалов. Не хватало времени: надо было скорее обеспечить безопасность страны и нормальную жизнь молодого поколения». Мне дороги эти слова, потому что я сам из того молодого поколения, чья жизнь оказалась сохранной, гарантированной благодаря тем великим труженикам войны и мира, которые отстояли в боях и возродили для счастья еще более прекрасной и могущественной свою, нашу советскую землю.

И еще — я из того молодого поколения, которое, повзрослев, приняло из рук старших товарищей, коллег, те хроникерские кинокамеры, с которыми шли они долгие годы по дорогам войны и мира, чтобы из отснятых ими миллионов километров пленки можно было сложить великую, документально безупречную кинолетопись нашей эпохи — историко-публицистические киноэпопеи «Великая Отечественная» и «Всего дороже».

О том конкретном жизненном содержании, которое стоит за каждым документальным кинокадром, а вернее — за увековеченными кинопленкой днями, годами, десятилетиями героической жизни советских людей, напомнил нам, сегодняшним гражданам социалистического Отечества, Генеральный секретарь ЦК КПСС Леонид Ильич Брежнев в сердечных словах Обращения, чтобы еще и еще раз каждый из нас ощутил и осознал, как прочно наш прекрасный мирный дом опирается на тот надежный фундамент, который был возрожден для будущего в отсветах победных салютов, в преодолении военных утрат, в неустанном, самоотверженном, созидательном труде наших дедов, отцов, матерей. Как же важно, что вместе с «правом на завтра» каждому новому поколению советских людей передается светлая, священная память о прожитом и пережитом страной и народом. И как верно, что уже в самом первом фильме киноэпопеи «Всего дороже» — в «Первом дне мира» — звучат такие знаменательные слова: «Память — великий дар. Без нее нет достойного сегодня. Немыслим взгляд в завтра...»

Этот настрой, этот творческий принцип авторов эпопеи дает им возможность добиться одной из главных целей, стоящих перед каждым советским художником, — на наглядных фактах показать то, что дает людям социалистический строй.

...Смотрели мы «Всего дороже» на нашей студии в большом зале. Зал был переполнен, как и при просмотре «Великой Отечественной». Кадр за кадром «листал» документальный экран страницы исторической памяти всего нашего народа и каждого советского человека, вне зависимости от того, принимал ли он участие в Великой Отечественной, возрождал ли на пепелище былое — мирное — могущество родной земли или уже после великой Победы Советской страны становился ее гражданином, представителем нового поколения. И как бы ни старались мы сегодня быть сдержанными, деловыми, подчеркнуто экономными во внешних эмоциональных проявлениях, есть минуты, когда хотя бы мысленно не то что говоришь, но ощущаешь всем своим существом: да, действительно, «память общая и сердце общее у моей земли и у меня».

Моя земля... Я связан с ней впрямую с первого дня мира, потому что родился в последний день войны,— связан кровно с той самой украинской землей, которая в годы моего детства, на моих глазах буквально возрождалась из пепла. И это, наверное, не может не оставить определенного эмоционального отпечатка на объективных, профессиональных, что ли, впечатлениях от историко-публицистической киноэпопеи «Всего дороже», тем более что на Украине отсняты многие кадры, многие сюжеты, вошедшие в этот исторический экранный документ. Мне, пожалуй, даже трудно выбрать, о чем сказать раньше — о личном или о профессиональном. Ведь воспоминания и впечатления детства, при всей естественной неполноте содержащейся в ней фактической информации, являются, как известно, самыми эмоционально стойкими.

«Трудное поле» — это мир моего детства, и

ФИЛЬМ ЧЕТВЕРТЫЙ
МИР ИЛИ ВОЙНА
АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ
А. АЛЕКСАНДРОВ,
Г. БОРОВИК,
В. ИГНАТЕНКО,
К. СЛАВИН
РЕЖИССЕРЫ
И. ГРИГОРЬЕВ,
И. ГУТМАН,
С. ПУМПЯНСКАЯ,
Т. СЕМЕНОВ
ВЕДУЩИЙ Е. МАТВЕЕВ
ГЛАВНЫЕ ОПЕРАТОРЫ В. ДОБРОНИЦКИЙ,
Ю. ОРЛОВ
КОМПОЗИТОРЫ
В. КАЗЕНИН,
Я. ФРЕНКЕЛЬ
ФИЛЬМ ТРЕТИЙ
ТРУДНОЕ ПОЛЕ
ЗВУКООПЕРАТОРЫ
В. БАБУШКИН, В. ГЕОРГИЕВСКАЯ,
Ю. ИГНАТОВ
ИСТОРИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКАЯ КИНОЭПОПЕЯ
В ВОСЬМИ ФИЛЬМАХ
ВСЕГО ДОРОЖЕ
ПРОИЗВОДСТВО ЦЕНТРАЛЬНОЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА И ОРДЕНА КРАСНОГО ЗНАМЕНИ СТУДИИ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

потому киноглава того же названия стала тем основным впечатлением, которым мне больше и прежде всего хотелось бы поделиться. Скрещенные, породненные штык и плуг, конечно же, самый точный символ послевоенной хлеборобской судьбы. Собственно, судьба хлебороба и его поля всегда в той или иной степени оказывается сродни битве, которую мы так привычно называем битвой за урожай. Что ж, мирным переосмыслением ратного понятия «битва» мы тоже обязаны победному штыку советского солдата, что отвоевал для нас великое поле сегодняшней хлебной жатвы.

Но вслед за документальным экраном, вслед за исторической хроникой, вслед за собственной памятью мы опять и опять возвращаемся в прошлое. Мы видим свою истощенную, иссохшую землю, которую наши женщины, наши матери, тоже истощенные и иссохшие, берегли и отогревали. Мы видим, как встречали они родных своих победителей — иногда одного-двух на все село; и для того, чтобы встреча эта была по-настоящему праздничной, по традиции хлебосольной, закалывали поросенка, едва ли не единственного в разоренном дотла хозяйстве. Мы видим эти трудные колхозные поля, действительно политые кровью, потом, слезами наших отцов и матерей, несмотря ни на что улыбающихся нам с экрана.

Я узнавал свое детство. Осталась в нашей деревне одна хата да кирпичный скелет бывшего панского дома. Да вдовы, которым вдовствовать еще целую жизнь: мужиков вернулось в деревню шестеро... А до войны, рассказывают, было наше село очень даже крепкое — коммуна имени Октябрьской революции, первая на Киевщине, в Москву на выставку ездили... Я памятью застал одни землянки. Помню, как всем миром (на Украине говорят «толокой») ставили и нам хату. А рабочая сила — те же вдовы да мы — не птенцы даже, птенчики. Конечно же, нашему колхозу на Орловского или Посмитного не повезло и не везло еще долго. Нужды войны вымели все закрома дочиста, а тут еще и неурожаи. Но ведь выстояли, пережили, да и мы выросли — не розовощекими, упитанными, но все-таки выросли...

... Документальная кинопублицистика — это моя профессия. Так что по роду собственной деятельности, не говоря уже об объективных исторических данных, которые не скрываются и авторами документальной кинопрограммы «Всего дороже», мне понятно, что нарядные вышиванки, отглаженные косынки и блузки или образцово организованный и налаженный сельскохозяйственный труд не были ежедневной, постоянной приметой той труднейшей послевоенной страды. Знаю это, как говорил, и по собственной памяти детства.

Но почему сегодня, когда сам, подобно многим моим коллегам-документалистам, стараюсь снимать как можно ближе к реальному течению жизни, скорее — ближе к будням ее, чем к праздникам, та прорывающаяся нарядность изобразительного ряда не только не коробит, но как-то по-особенному трогает?

Наверное, потому, что и в этом случае документальный экран остался верен самой сути той жизненной правды: не хотели, не могли советские люди, только что выигравшие величайшую битву за будущее всего человечества, на миру выглядеть обездоленными и обделенными хотя бы в чем-нибудь, пусть даже это «что-нибудь» — платье, обеденный стол или почти бесплодное хлебное поле первого послевоенного года — непогодой загубленное трудное поле, политое их кровью, потом, слезами...

... А я все смотрел свое детство: как будто все это снималось в нашей деревне! Конечно же, не так оно все красиво было, как на экране, и не так уж хорошо жилось, трудно, очень трудно жилось, но ведь для фотографии люди всегда надевали лучшую одежду, а то — кино. Снимали словно бы «авансом» на будущее. Ведь люди верили в будущее, в то, что будет еще лучше, чем перед войной. В этом проявились всегда свойственные советскому человеку уверенность в своих силах, в завтрашнем дне, присущий нашему обществу исторический оптимизм.

Красиво снимали наши операторы, спешившие своими уставшими от войны фронтовыми кинокамерами запечатлеть все лучшее, что было в той небогатой, но — главное! — мирной жизни. Как тогда работали! Только в радости,

очевидно, так можно работать, оттого, что — всем смертям назло — во имя мира, во имя жизни работаешь! От зари до зари спины не разогнешь, а вечером — спешишь вслед за гармошкой песни петь. Дружно жили в деревне те, кто вынес все на своих плечах и сейчас не растерял этих святых воспоминаний. Они их ох как помнят, всем своим существом. Где бы сегодня мы ни снимали, о чем бы разговор ни вели, а все равно войну вспоминают: «Только б не война!» — так вошло в память, в мозг, в кровь...

Все мы, кто работает сегодня в сфере, так сказать, «духовного производства», ощущаем не только внимание и заботу партии к нашему делу, ее бережное и чуткое отношение к тому, что создает художник, но и чувствуем свою «включенность» в общую созидательную деятельность народа. В решении больших и сложных задач, стоящих перед страной на современном этапе, выдающаяся роль принадлежит идеологическим кадрам партии, ее мощному информационно-пропагандистскому аппарату — печати, телевидению, радио — той огромной армии людей — коммунистов и беспартийных, которые пропагандируют, разъясняют политику КПСС, принимают активное участие в мобилизации трудящихся на осуществление намеченных ею задач. Смею думать, что и кинопублицистам по плечу эти задачи. Мне представляется, что киноэпопея «Всего дорожс» решает ее в немалой степени, перебрасывая для сегодняшних зрителей эмоциональный «мост памяти» в героические пять послевоенных лет.

К творческому опыту эпопеи мы много раз будем возвращаться, извлекая из нее уроки для своей работы. О главном из таких уроков хочу сказать особо. Назову его уроком социальной активности экранной публицистики.

Как может и как должно реализоваться это родовое свойство нашего искусства в повседневной практике киножурналиста? Прежде всего в пытливом, мужественном исследовании тех подчас непростых явлений и фактов действительности, что выражают поступательное развитие нашего общества. Тут равно неуместны и бесплодны как поверхностная фиксация трудного, нерешенного, несделанного, так и наигранный оптимизм, невнимание к заботам текущего дня. Исследуя жизнь в ее динамике, мы должны, как об этом говорил Л. И. Брежнев, помогать народу преодолевать трудности, с которыми приходится встречаться, активно участвовать в свершении «поистине великих дел, которыми занят советский народ, народ-богатырь, первый в истории строитель коммунистического общества».

Поражает меня в кинопрограмме «Всего дороже» душевный такт в обращении с летописным материалом. Картина проникает в самое сердце по-хорошему, по-честному, не педализируя «душещипательные» воспоминания и кадры. И, естественно, что мы, украинские кинопублицисты, очень горды, что большая часть вошедшей в кинопрограмму «Всего дороже» исторической хроники, посвященной трудным путям возрождения, отснята в те далекие годы кинооператорами нашей студии — ее уважаемыми ветеранами, по-особенному переживающими новую встречу с каждым своим кадром и с каждым его героем. «Старики» наши тоже смотрели гордые, счастливые, радуясь тому, что вот столько уж лет прошло, а их давний труд через годы стал такой насущной необходимостью для всей страны, потому что сберег для нее зримую память истории.

Должен признаться, что посчастливилось и мне, когда я встретился в этой обширной документальной кинопрограмме с героем собственного недавнего фильма «Своя земля» — председателем колхоза «Радяньска Украина» на Черкасщине Лукой Алексеевичем Иванищенко, Героем Социалистического Труда. Эта новая встреча особенно обрадовала меня потому, что авторы «Трудного поля» включили нашего заслуженного земляка в легендарный «председательский корпус» — вслед за Орловским, за Посмитным...

... Своя земля, свое поле, своя жизнь — это наша земля, наше поле, наша жизнь. Все трудное и прекрасное, обыкновенное и великое, человеческое и общенародное — то, что «всего дороже», что хочу пересмотреть, чтобы снова пережить, перестрадать и перелюбить, — все те незабываемые годы, которые увековечил для будущего документальный экран.

Все реальное течение историко-публицистической киноэпопеи «Всего дороже» берет свое начало, расширяется и углубляется, опираясь на добрые и благодарные слова Л. И. Брежнева: «Мы, участники послевоенного восстановления, никогда не забудем небывалые трудности, нечеловеческое напряжение тех лет, массовый героизм трудящихся и радость одержанных побед. Но надо, чтобы все советские люди, особенно молодое поколение, хорошо знали и помнили о бессмертном подвиге послевоенного возрождения страны. И кинодокументы рассказывают об этом всего правдивее, всего убедительнее».

Это высокое признание особой впечатляющей силы кинодокумента, эта глубокая вера в социально-историческую весомость документального киноматериала призывают нас, советских кинопублицистов, еще активнее ощутить свою личную причастность ко всему, что становится объектом наших экранных исследований, а вернее — самим смыслом нашей работы и жизни. И тогда, хочется надеяться, отснятые нами самими документальные кадры, эпизоды, сюжеты в конце концов сложатся в социально зрелый, духовно насыщенный, эмоционально взволнованный и попросту захватывающе интересный экранный рассказ о тех самых делах и днях, которые сегодня для нас, а завтра для наших детей и внуков тоже будут «всего дороже» — как истоки, как корни, как фундамент их настоящего.

Киев

Ивар Селецкис

Высота полета

Почти двадцать пять лет я прожил в документальном кино с кинокамерой в руках. Она вела меня по дорогам и тропинкам родной Латвии, знакомила с рыбаками Балтики, рабочими Риги и Вентспилса, колхозниками Видземе и Земгале, позволила быть рядом с нашими выдающимися художниками и спортсменами в их трудных буднях и в минуты триумфа. Камера раздвинула границы моей работы далеко за берега Даугавы — к Севану, к Амуру, к горам Тянь-Шаня.

Трудно сказать, как именно профессия влияет на мышление человека. Документальное кино захватывает целиком и полностью. Это сама кипучая жизнь и вместе с тем искусство, одно из самых требовательных и принципиальных искусств, которое не терпит фальши даже в мелочах. Но все ли мы это осознаем, до конца ли понимают природу и задачи документального кино зрители? А если не до конца, то нет ли в этом и нашей вины? Не грешим ли мы порой в своем повседневном труде равнодушием к якобы обыденным сюжетам, обыденным событиям? И на что мы можем в этом случае рассчитывать в ответ, если не на равнодушие зала? Парадокс: ведь иногда в сознании зрителя игровой фильм становится более достоверным жизненным документом, чем действительно документальные кадры.

Но вот на экранах появляется документальная киноэпопея «Великая Отечественная», где с еще невиданной правдивостью и эмоциональностью отражены будни фронта и тыла, раскрыт беспримерный подвиг советского народа в борьбе с фашизмом. За ней следует еще одна эпопея — «Всего дороже», в которой показаны небывалая панорама восстановления народного хозяйства, самоотверженный мирный труд наших людей. Эти ленты за короткий срок проката укрепили в глазах зрителей престиж документального кино, показали, что возможности его далеко не исчерпаны.

В Обращении Леонида Ильича Брежнева к зрителям киноэпопеи «Всего дороже» в нескольких емких фразах не только дана высокая оценка работе кинодокументалистов, не только подчеркнута сила живого документа, но и выдвинуты новые критерии подхода к нашему сегодняшнему и завтрашнему труду.

Мне представляется, что оно включает документальный экран в сферу и идеологических задач, решению которых партия придает сейчас особенное значение. Это прежде всего вооружение советского народа, особенно нового

поколения, непобедимым оружием исторической правды, глубоким пониманием законов и перспектив общественного развития.

Все годы я стремился работать на пределе своих возможностей, стремился вложить в свои картины максимум труда и убежденности в том, что делаю нужное для людей дело. Приходилось выслушивать разные суждения, порой ставившие под сомнение правильность творческого подхода к тому или иному фильму: будни документалиста не всегда праздники. Слова Леонида Ильича Брежнева о том, что кинодокументы рассказывают о важнейших событиях в истории страны «всего правдивее, всего убедительнее», для меня, как и для многих моих коллег, стали большой моральной поддержкой, дали толчок новым поискам, заставили о многом задуматься. И, в частности, об уроках обеих киноэпопей.

В чем их успех, с чего он начался? Труд многих десятков кинематографистов, кадры, отснятые в труднейших условиях войны и послевоенного времени, стали как бы зримой памятью народа. Что и сколько осталось сегодня в нашей памяти, как и с какими чувствами мы вспоминаем далекое и более близкое прошлое, во многом оказалось в прямой зависимости от операторов, режиссеров и организаторов кинопроцесса тех дней. Главным образом, от операторов (пусть простят мне эту категоричность остальные коллеги по цеху). Ведь даже те кадры, которые в свое время не были использованы и впервые показаны сегодняшнему зрителю, с годами приобрели непреходящую ценность убедительного и эмоционального документального свидетельства. К счастью, срезки и не увидевшие тогда экрана материалы частично остались в кинохранилищах и смогли попасть в распоряжение создателей киноэпопей.

Не всегда и не сразу мы способны оценить важность происходящего на наших глазах события, его значение для будущего, не всегда, глядя в объектив кинокамеры, мы, поглощенные сиюминутными заботами, можем отобрать самые существенные, самые характерные детали, которые спустя годы сложатся в точный и убедительный образ ушедшего сегодняшнего дня, образ нашего времени. Поэтому нужно беречь те частицы истины, которые в виде не вошедших в ленту кадров и эпизодов остаются после каждого фильма. К сожалению, мы до сих пор продолжаем терять эти кадры, которые — как знать — через какое-то время смогли бы рассказать потомкам о нашей нынешней жизни. Проблема хранения архивных материалов имеет не только организационное, хозяйственное значение, это вопрос духовного наследия.

На Рижской киностудии, пусть в гораздо меньших объемах, чем уже названные мною киноэпопеи, но тоже успешно создаются фильмы, в основе которых лежат отобранные в архивах кадры. Назову лишь ленту режиссера Улдиса Брауна «Посещение Земли» (1977) и недавно законченную им же картину «Моя земля, волшебный мир любви» (1981). Последний фильм — лирико-романтическая кинопоэма о чувствах, которыми мы живем, о советском образе жизни — смонтирован из кадров, взятых из киножурналов, кино- и телефильмов, выпущенных многими студиями страны в годы десятой пятилетки. Причем кадры эти в большей своей части рассказывали о делах будничных, повседневных, порой неразличимых в общей массе дел и забот, которыми живет наша большая страна. Но собранные вместе и обобщенные мыслью художника, они помогли создать яркий сегодняшний образ Страны Советов, наглядно и убедительно передали атмосферу дружбы и любви, в которой строит свое будущее ее многонациональный народ.

Чувство благодарности к коллегам, работавшим задолго до нас, довелось испытать и мне. Как пригодились в фильме «Я был, я есть, я буду» — о большевистской газете «Циня», одной из старейших рабочих газет мира из существующих и поныне — кадры, отснятые в 1940 году и сохранившиеся чудом: подпольная типография, атмосфера дней революционной борьбы. Или кадры, запечатлевшие ленинскую гвардию — латышских красных стрелков — в те годы, когда они еще не были легендой. Этот материал вошел в ленту «Расширение мира».

Как известно, кинодокумент имеет удивительное свойство: его можно использовать мно-

гократно. И чем острее зрение у документалиста, тем больше граней времени выявится впоследствии в кадре, даже считавшемся малозначимым при съемке.

Нам не грозят опасности, подстерегающие археологов, которые, производя раскопки, рискуют уничтожить неузнанные или непрочитанные детали, которые с точки зрения грядущих поколений, возможно, как раз и представили бы наибольшую ценность. Не случайно археологи часто оставляют объект нетронутым или законсервированным — для тех, кто придет позже. Они думают и заботятся о будущем.

А мы, документалисты? Да, кое-что снимаем и в летопись. Но все же мои, например, чувства и помыслы (как, наверняка, и у подавляющего большинства моих товарищей) связаны с сегодняшними заботами и проблемами, с интересами сегодняшнего зрителя, сегодняшнего общества. Думаю, что каждый документалист должен глубоко осознать свою, если хотите, миссию, быть глубоко убежденным в особой значимости своей работы. И за дело призван чувствовать ответственность перед собственной творческой и гражданской совестью, перед людьми. И, конечно, перед будущим. Наверное, у фронтовых операторов это осознание своей миссии было особенно глубоким. Может быть, поэтому отснятый ими материал вплоть до каждого кадра и сегодня живет и всех нас волнует.

Думается, те, кто считает, что драматизм и эмоции создаются только самим событием, достаточно зафиксировать его лишь на пленке, ошибаются. Без метко подмеченной выразительной, образной детали, без живого человека, другими словами, без автора, пропустившего яркий факт не только через камеру, но и сквозь собственное сердце, любое событие оставит равнодушным и зрителя 1982, и зрителя 2082 года.

Участвуя своими фильмами в нынешней жизни, разговаривая с экрана с нашими современниками, мы так или иначе работаем и на будущее. В то же время даже если лента, которую мы сейчас снимаем, через десять лет устареет, считаю, что этот труд не потерян: ведь мы участвовали в решении какой-то злободневной проблемы, и, если она снята с повестки дня, это тоже шаг вперед, и мы, чем могли, помогли его сделать.

Чтобы наши фильмы могли соответствовать высоким критериям, предъявляемым к советскому искусству на новом этапе развития общества и сформулированным XXVI съездом партии, критериям, определенным Леонидом Ильичом Брежневым в Обращении к зрителям киноэпопеи «Всего дороже», необходимо совершенствовать не только творческий процесс, но и механизм создания документальных лент. Я имею в виду существующие типовые сметы и сроки, отведенные на производство фильмов, часто не учитывающие характер предстоящей работы, ее сложность, реально необходимое, а не «среднестатистическое» время. Чтобы не возникала ситуация, когда фильм, требующий исследования социальных перемен, происходящих в обществе, или глубокого исследования личности интересного человека, то есть фильм, затрагивающий важные аспекты нашей жизни, студии было делать невыгодно или очень трудно. Чтобы задуманная документальная картина вынужденно не заканчивалась при помощи наспех придуманной инсценировки или искусственно созданной конструкции, ибо необходимо сдать работу вовремя.

В своем поздравлении работникам киностудии «Мосфильм» по поводу ее юбилея Леонид Ильич Брежнев отметил, что одна из главнейших задач советского кино — будить мысль. Чтобы достичь этой цели, чтобы социально активизировать зрителя, на кинодокумент нужно смотреть шире, чем на обычную хронику. Документальные кинокадры могут стать чистой киноиллюстрацией, а могут — основой остропублицистического фильма, в котором сталкиваются разные взгляды и мнения, рассматриваются различные тенденции одного и того же процесса, когда ответы на вопросы, волнующие современников, рождаются прямо на глазах зрителей.

Такого рода способ «документирования» нашего времени мне очень близок. Думаю, что именно в таких работах особенно ярко проявляется сила документального кино. Наибольшее удовлетворение от проделанной за последние

годы работы, как художник и гражданин, я получил, снимая публицистические фильмы, в частности, картину «Женщина, которую ждут?». Вспоминаю, что, когда Леонид Ильич Брежнев с трибуны XXVI съезда КПСС рассказал о намеченной партией программе облегчения условий труда и быта женщин, улучшения материального обеспечения матери и ребенка, для всей съемочной группы фильма «Женщина, которую ждут?» это был счастливый день. Нам хотелось думать, что в подготовку этой программы пусть хоть тысячную, хоть миллионную долю вклада внесли и мы. Редко приходится так наглядно увидеть социальные последствия своего труда. Не в этом ли высший смысл творчества художника?

Сейчас в советском документальном кино происходят, на мой взгляд, серьезные качественные изменения. Подтверждение тому — уже упомянутые мной киноэпопеи, создатели которых впервые показали на экране целые исторические периоды, можно даже сказать, дали всеобъемлющий анализ эпохи. Наши лучшие публицистические фильмы достигают образцов ленинской партийной прессы — в принципиальности постановки проблем.

Партия нацеливает сегодня всех работников идеологического фронта, последовательно и предметно характеризуя преимущества социализма, раскрывая проблемы и действительные нужды людей, добиваться «глубины, реалистичности и взвешенности в такой пропаганде», как указывается в редакционной статье газеты «Правда». Об этом приходится говорить потому, подчеркивается в ней, что при освещении вопросов внутренней жизни иногда допускается неправильная расстановка акцентов в анализе сложных процессов нашего развития. Критику и самокритику надо вести по-ленински принципиально и остро, вскрывая реальные недостатки в работе и решительно устраняя их. Коммунистам, как не раз указывала партия, не пристало бояться серьезной и деловой критики и самокритики на том основании, что этим может воспользоваться противник. Но голое критиканство, ведущее по сути дела к очернению советской действительности, с такой критикой несовместимо. Наше главное оружие и в политике, и в пропаганде — это правда.

Специфика кино предусматривает особые формы исследования сложных социально-психологических, экономических и других проблем. Каждая мысль должна найти визуальный эквивалент и драматургическое решение. Не случайно партия поставила проблему совершенствования формы показа наших достижений, повседневных деяний нашего народа. Функция и задача средств массовой информации (а кинопублицистика вправе считать себя одним из них) состоит в том, чтобы переводить факты и явления нашей жизни на язык эмоциональных, убедительных, живых образов, показывать характерные черты нашей действительности, развития страны прежде всего, как говорил В. И. Ленин, через живую жизнь, через конкретных людей.

Определяя сегодня, какие направления в работе выбирать, чтобы наш труд соответствовал новым требованиям, новым задачам, поставленным жизнью, думается, во всех случаях самое верное — ориентироваться на человека, на его мечты и надежды, радости и заботы. Вечная тайна личности остается главным объектом документального искусства. Нужно исследовать характер и поведение человека в самых разных проявлениях и ситуациях. Пожалуй, это наилучший путь, чтобы выявить наиболее значительные и характерные явления жизни, чтобы зритель, соотнеся их со своими размышлениями, радостями, заботами, поверил автору, задумываясь над тем, как жить дальше.

В кинодокументалистике прежних лет, которую мы сегодня используем в своих фильмах, ощущаешь порой недостаточную проработку характеров из-за того, что не столь часто, как хотелось бы, встречаешь выразительные интервью, кадры, добытые кинонаблюдением. В фильме «Всего дороже» живой комментарий к отснятым в то время эпизодам трудовых будней получен в основном сегодня в беседах с участниками послевоенного восстановления народного хозяйства. Этот факт показывает, насколько социально и профессионально выросло наше документальное кино за

последние десятилетия, насколько оно приблизилось к человеку.

И, как это всегда бывает в искусстве, достижение рождает новую творческую задачу. В данном случае я задумываюсь над тем, как при таком приближении к человеку, при рассмотрении общественных процессов через конкретные судьбы не потерять ощущения масштаба, достоверно уловить явления государственного, глобального размаха? Широкие народные массы, народ — в труде, в радостях и буднях — этот угол зрения может дать очень многое для выявления сущности нашего бытия, для документального отражения эпохи.

Сценарист Таливалдис Маргевич, с которым мы в последнее время много работаем вместе, размышляя со мной над этим, напомнил, как мы, снимая Латвию с высоты птичьего полета, радовались панорамам, открывшимся нам с борта вертолета. И с каким двойственным чувством просматривали потом вышедший из лаборатории материал. В первый момент наиболее выразительными и привлекающими наибольшее внимание представлялись кадры, снятые с небольшой высоты. На них хорошо видны человеческие жилища, возделанные поля и сады, дорога, стадо коров, сельский магазин с остановившимся возле него автобусом и другие — такие человечные и теплые детали. Но чем выше поднимался наш летательный аппарат, тем величественнее, но вместе с тем и холоднее, как-то отчужденнее становилась земная панорама. Однако, вглядевшись внимательнее в материал, снятый с большой высоты, я открыл для себя в нем неведомое ранее. В каких своеобразных красках предстала наша республика! Не город, не район — вся республика. Зелено-синяя и зелено-серая вперемежку с серебром, которым отливали реки и множество озер. А небо над нами было от серого с голубизной у горизонта до сочно-синего прямо над головой. И в этот миг у меня возникли новые мысли, появилось ощущение иных масштабов: понятие Латвия наглядно включилось в какие-то гораздо более широкие и географические, и духовные категории.

Наверное, документалисту необходимо видеть своих героев и избранный им жизненный материал с разных высот полета, чтобы во всей полноте познать нашу прекрасную землю и неисчерпаемое богатство человеческих душ. А ведь показать нашего современника — и есть главная задача каждого из нас, документалистов.

Зритель ждет встречи на экране с ярким положительным героем, открывающимся нам в живых проявлениях его характера, деятельности, борьбы за свои идеалы. Суть положительного героя может быть раскрыта только в действии, а не просто в словесных декларациях, в преодолении реальных жизненных трудностей, всего того, что мешает нашему движению вперед. Тогда положительный герой положителен не «вообще», не в абстрактной борьбе с абстрактными недостатками. Наше время наполнено историческим оптимизмом, потому что это время именно таких людей, с активной жизненной позицией. Вот почему такая позиция является единственно возможной и для советского кинопублициста, современника своих героев.

Рига

Тилектеш Ишемкулов,
секретарь Иссык-Кульского обкома Компартии Киргизии

Воспитывать всех — значит воспитывать каждого

Недавно мне довелось в очередной раз побывать в колхозе «Ала-Тоо» Джеты-Огузского района нашей области. К исходу дня, когда основные вопросы служебной командировки были исчерпаны, в кабинете секретаря парт-

ИСТОРИКО-РЕВОЛЮЦИОННАЯ ЭПОПЕЯ
в шести фильмах
ВСЕГО ДОРОЖЕ
Авторы сценария:
С. АЛЕКСАНДРОВ, Г. БОРОВИК,
В. ИГНАТЕНКО, К. СЛАВИН
Режиссеры:
И. ГРИГОРЬЕВ, И. ПУТЯТИН,
С. ПУЧИНЯНСКАЯ, Т. СЕМЕНОВ
Ведущий
Е. МАТИЦИН
Главные операторы:
В. ЮБРОВИЦКИЙ, Ю. ОРЛОВ
Композиторы:
В. КАЛИНИН, Л. ФРЕНКЕЛЬ
Звукооператоры:
В. БАБУШКИН,
В. ГЕОРГИЕВСКАЯ,
Ю. ИГНАТОВ
Производство Центральной
ордена Ленина и ордена
Красного Знамени студии
документальных фильмов
ВОССТАНОВЛЕНИЕ
ГЕРОИЧЕСКОГО
СТАЛИНГРАД

кома хозяйства Тойчубека Эсенбаева разговор зашел, что называется, «на свободные темы». Принимали в нем участие, кроме других активистов, ветераны колхоза Абдылас Баймуратов, Каролчу Аманкулов, Николай Баев. Биография каждого из них — гордость не только этого хозяйства, но и всего нашего Прииссыккулья. Воевали, трудились на многих участках народного хозяйства, где было трудно, где позарез были нужны их руки. И сейчас живут они здесь, в родном своем ауле. Годы лишь наложили свой отпечаток на их внешний облик, но по-прежнему они в гуще жизни, по-прежнему люди обращаются к истокам их богатого трудового опыта и партийной совести.

А что для таких людей «свободные темы»? Дела повседневные, заботы наиважнейшие — все, чем живет страна, район, колхоз, земляки. Не помню точно, в какой момент разговор о прожитом и насущном перешел в обмен впечатлениями о крупномасштабной киноэпопее «Всего дороже», которую все жители села просмотрели с огромным вниманием и заинтересованностью. Надо сказать, что в нашей области, как и во всей республике, показ этого выдающегося художественно-публицистического кинополотна возрос до масштабов события общественной жизни. Произошло это не случайно. Зрители шли в кинозалы, вдохновленные обращением к ним дорогого Леонида Ильича Брежнева. Шли участники великих событий, шли молодые, и каждый открывал что-то близкое, что-то родное для себя. И это естественно, ведь «Всего дороже» поистине стало живым, образным воплощением благодарной памяти нашего народа. Вот и старожилы колхоза «Ала-Тоо» вспомнили, например, как свое, личное, эпизод из третьего фильма «Трудное поле», его действительно трудно забыть, настолько он реален, волнует, проникает в самое сердце. На экране оживает рассказ-воспоминание старой казахской колхозницы Бибигуль Табатабуловой о патриотической помощи тружеников тыла районам страны, пострадавшим от фашистской оккупации. И мы вспоминаем... Сотни и сотни городов и сел посылали разоренным хозяйствам целые эшелоны с техникой, строительными материалами, одеждой, сырьем, посудой, детскими игрушками. Посылали все, в чем сами остро нуждались, из чувства братской дружбы, по долгу совести, велению сердца. И, конечно, продовольствие. Из Сибири, Средней Азии, Закавказья потянулись за тысячи километров караваны скота. Об одном из таких перегонов и вспоминает участница эпопеи Бибигуль Табатабулова. За каждым ее словом встает зримый образ того героического времени, наших замечательных соотечественников. Тысячи людей смотрели этот фильм, слушали рассказ простой казахской крестьянки в наших кинотеатрах, в рабочих домах культуры, в сельских клубах. Зал замирал, и чувствовалось, как и у тебя, у всех щемило сердце и комок невольно подкатывал к горлу. А у тех, кто постарше, память сердца рождала поток воспоминаний. И вот они-то стали предметом разговора в «Ала-Тоо». Особенно взволновали всех нас слова Леонида Ильича Брежнева из Обращения к зрителям эпопеи: «Сколько замечательных героев трудового фронта породили те суровые, но славные годы! Имена этих героев мы помним до сих пор.

...И как в годы войны, их надежной опорой был крепкий тыл — могучая экономика Урала, Сибири, Казахстана, неустанный труд людей на заводах и полях восточной части страны. Там тоже недосыпали, недоедали, тоже не жалели себя».

Люди вспоминали прошедшее, а думали о настоящем, мечтой стремились в будущее.

Это великое богатство, это непобедимое оружие — историческая память советского народа! Ее питают не мифы и легенды, а реально воплощенное, выстраданное, завоеванное.

С изумляющей полнотой и точностью передана в Обращении Леонида Ильича зрителям документальной киноэпопеи «Всего дороже» суть того, о чем поведал нам экран. «Было трудно, товарищи. Так трудно, что теперь это даже нелегко себе представить...

...Как на бой поднялись миллионы советских патриотов на преодоление этих трудностей».

Сегодня наш народ под мудрым руководством ленинской партии живет и трудится в совершенно иных условиях. День нынешний в значительной степени обеспечен и той истори-

ческой победой, что одержали советские люди в годы первой послевоенной пятилетки. Еще более окрепло и дает замечательные плоды социально-политическое, идейное единство нашего общества.

Но и задачи, которые мы сегодня решаем, грандиозны! А потому и ярость идеологических, политических, экономических атак на социализм возрастает день ото дня.

И сегодня от каждого из нас требуется максимум самоотверженности, убежденности, деловитости. Такие качества не формируются стихийно, не возникают из ничего. Воспитание и самовоспитание личности становится делом ответственным, творческим и тонким, не терпящим показухи и трескотни.

Ведь решения XXVI съезда партии, важнейшие постановления ЦК КПСС, принятые в послесъездовский период, указания товарища Л. И. Брежнева нацеливают нас на то, чтобы воспитательная работа отражала особенности нынешнего этапа общественного развития, отвечала высокому уровню мышления, духовной культуры, убежденности советских людей, учитывала усилившееся идеологическое наступление классового противника. В этом деле по-прежнему особое место отводится вопросам интернационального и патриотического воспитания, приумножения незыблемых традиций единой семьи советских наций и народностей.

Это тем более актуально в то время, когда все мы готовимся достойно отметить историческое 60-летие образования СССР.

Слушая людей, вернувшихся в свою молодость благодаря правдивости и убедительности кинодокументов, собранных и соединенных усилиями художников, приходишь к мысли, что киноэпопея «Всего дороже» является не только глубоким и талантливым произведением кинопублицистики. Она является проникновенной и доказательной пропагандой нашего образа жизни, нашего мировоззрения, нашего строя. В чем, на наш взгляд, сила этого произведения? В том, что оно детонирует в сердце каждого зрителя, рождая у него свои ассоциации. Колхозники «Ала-Тоо» вспомнили, как жили сами в те далекие годы в конце войны и в период послевоенного строительства. Отсюда на фронт и в освобожденные от оккупации районы шли зерно, мясо, масло, сухофрукты. Шли одежда, перчатки, вязаные вещи, носки. В то время, когда фронт откатывался дальше, к логову фашистского зверя, колхозный хлеб получили жители многострадальной Украины и Белоруссии. Все, что смогли, отправили мои земляки из «Ала-Тоо» — 80 личных своих лошадей, 65 коров, более 300 овец и коз. Даже в 1955 году сюда приехали за семенами из отдельных сел Белоруссии, когда у них случилась небывалая засуха.

Свои трудовые сбережения колхозники безвозмездно отдавали фронту. Депутат Верховного Совета Киргизии К. Темирбеков дал на оборону 25 тысяч рублей. Все тогда понимали, что эти деньги идут на нашу Победу. Свыше 150 колхозников «Ала-Тоо» за ударный труд в тылу, патриотическую помощь своим собратьям получили правительственные награды.

И, как говорится в фильме, отдавали не лишнее, а свое, то, чем кормили своих детей, — чтобы не голодали чужие. Как сказал Константин Симонов, чужого горя не бывает. И детей чужих не бывает, если они голодные.

В то время, как и по всей стране, основной силой киргизских хозяйств были женщины, подростки, да потом раненые начали прибывать с фронта и помогать им. Они вместе поливали, косили — все делали. Здесь в «Ала-Тоо» героически трудились Уруйза Бейшебаева, Мария Мукамбетова, Калия Мурзакожоева — были они бригадирами во время войны и после войны, неустанно работали от зари до зари. А приходили домой... Но тут особый разговор. В наше село, вспоминают ветераны, тогда были эвакуированы ленинградцы, которых распределили в каждый дом. Каждому пострадавшему от войны выделял колхоз один центнер муки, одного барана, дрова. И не только им: понимали хозяева, что остались у эвакуированных дома родные, и шли из колхоза на запад посылки с продуктами, чтобы хоть немного поддержать близких. Так и жили тогда все — одной семьей. В ней никто не чувствовал себя лишним, и каждый делал то, что мог, что было ему по силам.

Те, кто приехал к нам, не просто жили здесь, а принесли большую пользу хозяйству. Колхозу не хватало инвентаря, кормов, животноводческих помещений. Эвакуированные помогли наладить неплохую материальную базу, проложить дорогу к отгонным пастбищам, отрегулировать технику, освоить новые земли. Все это в конечном счете позволило увеличить доходы колхоза, поднять жизненный уровень тружеников. А как оказались кстати знания специалистов! Из Одессы, припоминают старожилы, приехал вместе с другими инженер Рева. Под его руководством в колхозе построили электромельницу, небольшую электростанцию, маслозавод. Рева здесь стал родным человеком и для себя нашел вторую родину. На коне научился скакать не хуже любого джигита. Быстро научился говорить и читать по-киргизски. Но домой, его, конечно, тянуло. И когда в колхозе это почувствовали, расстроились. Потому что Рева стал своим родным человеком, он н у ж е н был колхозу не только как хороший специалист, но и как человек. Он научил многих местных парней профессии электромонтера, разным ремеслам. Провожали его всем селом со слезами на глазах.

Один только колхоз, одна трудовая семья. Но как в ее жизни проявились принципиальные достижения нашего строя, интернационализм советских людей, рожденный нашей действительностью, Советской властью. Эти волнующие традиции колхозной жизни возникли в памяти после просмотра киноэпопеи «Всего дороже». Об этом говорили не только в «Ала-Тоо».

Надо сказать, что у нас в области есть районы, в которых интернационализм людей складывался, так сказать, исторически. Не очень хорошо знающих историю нашего далекого горного края порой удивляют названия сел: Михайловка, Николаевка, Липенка, Ананьево, Богатыровка. А удивляться нечему: еще в прошлом веке в поисках земли и лучшей доли сюда перебрались хлебопашцы с центральных губерний России, с Украины, прижились и остались, стала киргизская земля для них родной. Вы бы видели, как воспринималась жителями Михайловки киноэпопея «Всего дороже», хотя бы эпизод с перегоном коров на запад, в освобожденные районы страны. Люди, например, помнят, как сюда пришла долгожданная весть о нашей Победе. Позвонили из райцентра и в трубку прокричали только одно слово: «Победа!» А дальше уже действовал сельский «беспроволочный телеграф». Люди бежали к бригадам. И там, прямо в поле, проходили митинги. Среди работавших были и раненые, прибывшие с фронта подлечиться и восстановить силы. Они выступали как посланцы армии, взволнованно говорили о вкладе в общую победу, который внес тыл, каждый советский человек. Не случайно название колхоза было тогда переименовано, он был назван гордым, выстраданным словом «Победа».

В той же Михайловке полдеревни не вернулось с войны. А те, кто остался — женщины, старшие дети, — работали и за себя, и за ушедших.

Почему сегодня мы так подробно вспоминаем все это? Да потому, что за подобными фактами реальная история наших обретений, побед. История нашего счастья. Сейчас важно, чтобы люди, особенно молодежь, помнили и знали: ничто не далось нам по мановению волшебной палочки. Все блага, которые общество щедро, по-матерински предоставляет каждому из нас, добыты в боях и в труде. А ведь не секрет, среди отдельной части молодежи, да и порой не только молодежи, встречаются еще настроения этакого благодушия, самоуспокоенности. Сейчас мирная, обеспеченная жизнь, поэтому нам все, мол, по праву.

Значение киноэпопеи «Всего дороже» состоит и в том, что она помогает бороться вот с такими ложными взглядами путем убедительнейших и — замечу, ибо это очень важно — эмоциональнейших, доходящих до сердца аргументов. А юноши и девушки, для которых тот период, к счастью, является уже историей, как бы открывают его с помощью экрана, который приближает время, передает атмосферу, живую плоть тех героических дней. Вот почему в Обращении к зрителям киноэпопеи Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Л. И. Брежнева подчеркивается: «...надо, чтобы все советские люди, особенно молодое поколе-

ние, хорошо знали и помнили о бессмертном подвиге послевоенного возрождения страны».

Да, это — поистине ответственная задача, поставленная жизнью перед идеологическим активом, средствами массовой информации, художниками. Оперативность, действенность ее решения зависят в немалой степени от того, насколько весомо пополнят наш агитационный арсенал высокохудожественные произведения, подобные киноэпопее «Всего дороже».

Выше говорилось уже о селе Михайловка, где бок о бок живут и трудятся украинцы, киргизы, русские. Так вот, они смотрели эпопею так, как будто она специально для них и была создана. Ветераны, глядя на экран, вспоминали: «И у нас так было». И за деталями, за частностью в людской памяти вставало общее, принципиально важное. И в Михайловке — как и на экране — в то трудное время на полях часто звучали песни. Люди, наперекор невзгодам, хотели радоваться. Пахали на волах, лошадях, на них и хлеб убирали, а радовались. И заметьте, более трех тысяч пудов зерна сдал тогда колхоз. Песня действительно помогала строить и жить. Сегодня с дистанции времени экран проявляет архивную пленку по-особому, придает ей глубину и объем.

В «Ала-Тоо» после просмотра «Всего дороже» вспоминали прошлое киргизы, в Михайловке такой же разговор вели украинцы. А думали об одном и том же — как все вместе помогали фронту, а после Победы участвовали в подвиге возрождения. И здесь немало приезжих нашли для себя вторую родину, семью, новую жизнь.

И здесь село получило в лихую годину учителей в школу, механизаторов, рабочие руки на поля. И отсюда, из Михайловки, как со всей киргизской земли, шли на запад скромные посылки, отправляли бойцам кто чем мог поделиться — продукты, мыло, соль, теплые вещи.

И вот что примечательно: те, кто застал послевоенное время даже молодым, подростком, и сегодня трудятся вдохновенно, с полной отдачей сил, находятся в шеренге ударников.

Жизнь воспитала в них такое отношение к труду, чувство ответственности за дела своего поколения. Об этом тоже напоминают и заставляют задуматься фильмы эпопеи.

Еще одна деталь приходит на ум... В 1978 году в Михайловку, как и в другие близлежащие села, пришла беда — землетрясение. Часть домов, общественных зданий, помещений для скота была повреждена, разрушена. Представляете, что это значит для села. И немедленно государство пришло на помощь, были выделены сборные дома, строительные материалы, техника; сами колхозники, студенческие отряды быстро все восстановили, облик села стал еще краше. Как-то по-особенному начинаешь все воспринимать после того, как видишь в одном из фильмов эпопеи, что стоило стране помочь Ашхабаду, который постигло огромное горе вскоре после войны. Но и тогда вся страна, залечивающая свои раны, участвовала в восстановлении туркменской столицы. Глядя на давние кадры, воочию убеждаешься во всенародном характере этой помощи — помогали и тогда всем миром. Это по-нашему, по-советски. Так воспитала нас партия, Советская власть. Потому что для советского человека чужого горя не бывает.

Сам я отношусь к поколению, которое послевоенную пору встретило малыми детьми. Поэтому я смог, как и сотни тысяч моих сверстников, на себе самом проверить, как запечатленное на пленке — то, что ты не мог помнить, то, что прожито тобой со страной, и то, чем все мы живем сегодня, — сливается в могучий Образ Времени. И прошлое, пришедшее к тебе с экрана, становится частью твоей собственной биографии. Как у поэта: «Это было с бойцами или страной, или в сердце было моем».

Никогда не забуду, как в 1963 году мне, тогда комсомольскому работнику, посчастливилось принять участие во встрече в нашей республике легендарного Юрия Гагарина. На экране вижу его неповторимую улыбку, а вспоминаю, как он стоит, прижимая к груди подаренного ему от полноты чувств молодежью района новорожденного тянь-шаньского красавца олененка. Позже Валерий Быковский рассказывал мне, что окруженный заботой и любовью детей космонавтов олененок долго жил в Звездном городке.

Дневник души и сердца. Он есть у каждого. Киноэпопея помогает перелистать его страницы. Помогает нам увидеть то, чем мы гордимся. Каждый из нас и весь народ. Гагарин, Курчатов, Королев — да разве это история! Это сегодняшний день нашей страны. Авторы эпопеи сумели показать объективную связь времен, она глубоко исторична, но вся обращена в сегодня и в завтра нашего общества. Вот почему «Всего дороже» представляется нам произведением исключительно современного звучания. Вот почему так велико его воздействующее значение.

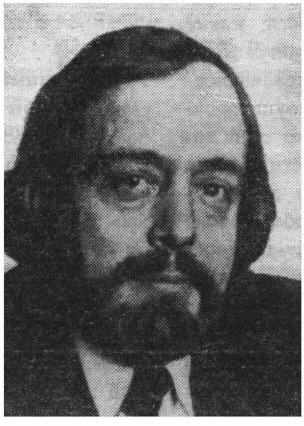
С большим интересом прочитал в замечательной книге Л. И. Брежнева «Воспоминания» слова: «Веселое присловье матери, которое каждый день звучало у нас за столом, запомнилось на всю жизнь: «Ну, ребятки, поели, а теперь каждую крошку — в ладошку». Не от скудости и не от скупости родителей в народе эти слова. Они воспитывали в детях бережное, я бы сказал, священное отношение к хлебу.

Без такого отношения к хлебу насущному не может, я считаю, вырасти достойный, нравственный в полном смысле этого слова человек. Сейчас в столовых, кафе и булочных стали вывешивать красиво оформленные призывы беречь хлеб. Это, конечно, полезно. Однако грустно, что понадобились такие призывы».

В книгах «Целина» и «Возрождение», положенных в основу киноэпопеи, эта мысль тоже глубоко заботит Леонида Ильича. И хорошо, что экран будит эту мысль у миллионов зрителей, особенно молодых.

У всех видевших эпопею вызвал чувство огромного волнения эпизод, запечатлевший, как женщины украинского села Хлыстуновка рассказывают, что их побудило обратиться с письмом к премьер-министру Англии Тэтчер. В каждом доме в этом селе с войной поселилось горе. Триста шестьдесят сыновей, мужей, братьев, отцов унесла она отсюда. Вот и возникла у хлыстуновских женщин мысль написать письмо женщине — глашатаю «холодной» войны, — чтобы она призадумалась, прежде чем решаться размещать американское смертоносное оружие на своей земле. Призадумалась над судьбой и своих детей, детей своих сограждан Ведь угроза новой войны — она ведь для всех, небо-то над человечеством общее. Думая об этом, глядя на обелиск павшим в своей деревне, и написали хлыстуновские женщины госпоже Тэтчер. А ведь в нашей стране нет населенного пункта, который не установил или не готовится установить обелиск в память не вернувшихся с поля боя земляков. Часто они очень скромны. Но каждое новое имя героя, открытое пионерами-следопытами, участниками походов по местам боевой славы, обнаруженное в военных архивах, каждое имя высекается на камне или металле, как на своем собственном сердце. Есть для него всегда место в памяти благодарных земляков. Никто не забыт и ничто не забыто — в народе и в каждой семье. Моей матери было 19 лет, когда она рассталась с ушедшим на фронт отцом. С ним в одно время ушли и его младший брат, дядя. Все они отдали свою жизнь за свободу и счастье Отчизны. Мама ждала отца с войны и, наверное, сейчас ждет, замуж не вышла, вырастила меня и брата, воспитала нас. И за себя, и за отца была она нам. Из трех наших сел, объединенных в один колхоз, на фронт ушли 264 мужчины, погибли 180 из них. Сколько же женщин нашей страны, как и женщины из Хлыстуновки, подписали бы письмо той женщине, которая выступает против разрядки напряженности, с угрозами странам социализма.

Конкретизируя явления международной жизни, которые требуют внимания работников идеологического фронта, партия отмечает, что агрессивный империалистический курс сопровождается раздуванием антисоветской и антикоммунистической истерии, умышленными искажениями нашей внутренней и внешней политики. Смотришь на женщин Хлыстуновки, на одну из них по фамилии Мороз, у которой война отняла шестерых сыновей, и таким это становится аргументом нашей миролюбивой политики, против которого горы лжи самых ловких советологов становятся бессильными. Вот такой и должна быть наша пропаганда. Идущей от сердца и доходящей до сердца. Авторы, запечатлев сегодняшнее неизбывное горе хлыстуновских вдов и сирот, знакомят потом с ответами на вопросы о том времени прохожих на улицах Нью-Йорка.



«Всего дороже».
Авторы сценария
А. Александров,
Г. Боровик,
В. Игнатенко,
К. Славин;
режиссеры
И. Григорьев,
И. Гутман,
С. Пумпянская,
Т. Семенов

— Знаете ли вы, сколько американцев погибло во второй мировой войне?

— Нет, не знаю.

— А сколько погибло русских?

— Нет.

Кто-то пытался объяснить свое неведение:

— Для меня это, вы знаете, как война между... ну, между ковбоями и индейцами.

И все, как сговорившись, отвечают одно:

— Нет, не знаю.

— Не имею ни малейшего представления.

— Скажем, в сравнении с американцами?

— Думаю, что, наверное, поровну.

Нужны ли после этого комментарии!

Посмотрев киноэпопею «Всего дороже», мы отчетливо поняли, что она — не только явление искусства, а действенное средство пропаганды нашего советского строя, нашего образа жизни, трудового подвига народа после победы в битве с фашизмом. Вот почему мы тщательно готовили ее выход на экраны. В партийных комитетах был разработан и утвержден специальный план демонстрации фильмов, составлен график организованных посещений кинотеатров коллективами предприятий и учреждений и в городских и в сельских местностях. Перед началом фильма выступали ветераны войны и труда, руководящие работники районов. Торжественные премьеры проходили по специально разработанным сценариям, что создавало атмосферу праздничности, приподнятости еще до начала просмотра. Повсеместно была показана эпопея школьникам, всей учащейся молодежи. И везде прошли широкие обсуждения фильмов. В начале статьи говорилось, какие струны сердца и глубины памяти затронула эпопея у нас в Киргизии. «Всего дороже» «вписано» «красной строкой» в планы киноуниверситетов, кинолекториев. Приведу только один характерный пример. Студенты пединститута на заседании кинолектория «Русская и зарубежная литература в киноискусстве» обсуждение темы «Возрождение земли советской» построили на основе книги Л. И. Брежнева «Возрождение» и эпопеи «Всего дороже». Таких фактов можно назвать множество.

Работа с этим эффективным идеологическим материалом, который обладает долговременным действием, безусловно еще принесет большую пропагандистскую отдачу.

Кинопублицистам удалось убедительно и достоверно рассказать нам о времени, которое будет всегда с нами. Сердечное спасибо и признательность им за этот нужный людям, полезный и благородный труд. Те, кто знает об этом времени по рассказам старших, страницам учебников, посмотрев эпопею, открыли его для себя заново. Наш общий долг — помнить это время, ценить сделанное во имя нашей жизни, во имя будущего нашего народа, каждого из нас, приумножать и дальше богатырскую мощь любимой Родины.

Представляется, что было бы целесообразно продолжить в нынешнем году широкую демонстрацию эпопеи в кинотеатрах и повторить показ «Всего дороже» по телевидению. В обстановке высокого патриотического подъема, трудового энтузиазма, с которым наш народ встречает 60-летие образования СССР, эпопея как нельзя лучше представляет героические страницы истории страны, истоки нашей сегодняшней силы.

Пржевальск

Во имя счастья народов

Традиционный месячник чехословацко-советской дружбы в нашей стране на этот раз ознаменовался большим и важным событием. Чехословацкое телевидение показало новый советский многосерийный фильм «Всего дороже». После того как у нас была показана киноэпопея «Великая Отечественная», мы не помним, чтобы какая-либо телевизионная программа привлекала к себе такое большое внимание миллионов людей разных возрастов и профессий, вызвала столь широкий общественный интерес.

Да и как могло быть иначе! Новая советская киноэпопея очень правдиво, наглядно показала, какой героизм и энтузиазм проявил советский народ при восстановлении огромных районов своей страны, начисто сметенных войной, дотла разрушенных фашистскими захватчиками. Это не забывается, и как хорошо, что фильм, рассказывая о том трудном времени, обращается к высоким, благородным чувствам человека. Невольно рождается уверенность, что и сегодняшнее поколение сумеет исполнить свой долг перед обществом, перед Родиной с такой же беззаветной преданностью и самоотверженностью, как это сделали советские люди в первую послевоенную пятилетку.

Собственно, об этом и шел разговор после просмотра каждой очередной серии киноэпопеи у нас на заводе. Можно было видеть одну и ту же картину: прямо у телевизионных приемников, как только завершался фильм, парни и девчата, а вместе с ними и наши ветераны, герои войны и труда, начинали обсуждать увиденное. Возникали горячие дискуссии, живой, откровенный разговор затягивался на долгие часы.

Действительно, что же для нас всего дороже?

Все сходились на одном. Нужно жить со своей страной одним дыханием, верно служить ее великим идеалам, укреплять могущество своего социалистического государства, создавать его будущее, не жалея сил, так, как боролись герои послевоенной битвы с разрухой, столь впечатляюще показанные в киноэпопее «Всего дороже».

«Эта картина объединяет поколения», — говорилось на обсуждении эпопеи городским активом Общества чехословацко-советской дружбы. В широкой дискуссии рождалось твердое убеждение, что героическая история наших братских народов вдохновляет сегодняшних строителей социализма на новые трудовые свершения, на борьбу за сохранение и укрепление мира на земле.

Многие вспоминали о том, как самоотверженно мы восстанавливали заводы «Шкода», на восемьдесят процентов разрушенные американскими бомбардировщиками в апреле 1945 года. Разрушенные жестоко и бессмысленно. Разве можем мы после этого равнодушно относиться к тому, что президент Рейган и его администрация сегодня активно лелеют мечту о военном мировом господстве США. Стремление правящих кругов США всеми средствами добиться военного превосходства над Советским Союзом никогда не станет реальностью.

Фильм «Всего дороже» снова и снова возвращает нас к мысли о тех великих жертвах советского народа, которые были принесены на благо человечества, во имя мира во всем мире. И сегодня программа мирного сосуществования всех стран, Программа мира, разработанная КПСС на 80-е годы, встречает единодушную поддержку в Чехословакии, во всех социалистических странах, у всего прогрессивного человечества.

Нельзя не сказать и о следующем. На нас нацелены программы баварского телевидения из ФРГ. Во время демонстрации киноэпопеи «Великая Отечественная», а теперь картины «Всего дороже» эти западные станции, направив на наши телеканалы самые низкопробные и откровенно непристойные программы, пытались этим «товаром» отвлечь от советских фильмов внимание зрителей, и прежде всего, конечно, молодежи. Но ничего из этого не вышло. У нас все от мала до велика с огромным волнением смотрели эпопею «Всего дороже», воспевающую человека мирного труда, мирное созидание. Созидание — во имя жизни и счастья народов на всей нашей планете, ради благополучия будущих поколений. Это, в конце концов, всего дороже.

От имени рабочих
объединения заводов «Шкода»
имени В. И. Ленина:
Франтишек Зика,
Герой Социалистического Труда,
Йосеф Таухен,
заместитель председателя заводского комитета
Общества чехословацко-советской дружбы,
Адольф Збытовски

Пльзень,
Чехословакия

В. Рябинский

Программа нашей работы

Кино для детей—составная и органическая часть общего кинопроцесса. Его влияние на формирование нравственного и духовного облика ребенка, подростка ни с чем не сравнимо. Этим объясняются, прежде всего, те высокие требования, которые предъявляет партия к кинематографу для детей и юношества — ведь он воспитывает будущих граждан нашей страны. Не случайно недавно опубликованное постановление ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа фильмов для детей и подростков» отмечает, что наше киноискусство «на протяжении десятилетий успешно воспитывает у детей и подростков благородные человеческие качества».

Вместе с тем в постановлении отразилась озабоченность состоянием детского кинематографа, некоторой периферийностью детского экрана. Центральный Комитет партии признал необходимым принять дополнительные меры к повышению идейно-художественного уровня фильмов для подрастающего поколения, ибо эти фильмы, как сказано в постановлении, должны помогать детям и подросткам «познавать окружающий мир, готовить себя к вступлению в большую жизнь, к плодотворному участию в созидательной деятельности».

В постановлении дана широкая программа развития детского кино, намечены те пути, которыми оно должно идти, чтобы выполнить требования, с какими подходит к киноискусству наше социалистическое общество.

Указывая основные направления дальнейшего развития кинематографа для детей и подростков, постановление выделяет, как один из важнейших факторов воспитания, познавательность. Необходимо учитывать, говорится в постановлении, «разнообразие интересов юных зрителей, их стремление глубже познать историю и современность». Таким образом решение партии непосредственно обращено и к нам—работникам «Центрнаучфильма».

Этот важнейший документ, в котором выпуск «содержательных, глубоких, талантливых, увлекательных по форме» фильмов для детей и подростков выдвинут в качестве одной из магистральных задач, был встречен на нашей студии с большим удовлетворением и энтузиазмом. Кинематографисты хорошо понимают, что постановление обозначило начало нового этапа в их деятельности, дало точные ориентиры всей дальнейшей работе.

«Центрнаучфильм» — единственная в мире студия, имеющая специализированное объединение научно-познавательных фильмов для детей. Это объединение называется «Радуга». Оно было создано 20 лет назад группой энтузиастов во главе с замечательным человеком и режиссером народным артистом РСФСР Борисом Генриховичем Долиным. Б. Долин и его сотрудники сумели доказать, что научно-популярное кино должно создавать фильмы для детской аудитории, что фильмы эти —важнейшая часть работы научного кино, так как участвуют в формировании, воспитании личности молодого гражданина. Научно-познавательные программы «Радуги» призваны прежде всего способствовать утверждению в подрастающем поколении основ материалистического и коммунистического мировоззрения, популяризировать средствами кинематографа научные достижения эпохи НТР, раскрывать необходимость и красоту труда, творческого начала в жизни человека.

Конкретно замысел Б. Долина воплотился в

создании двух альманахов — «Звездочка» и «Горизонт», рассчитанных соответственно на школьников младшего и старшего возраста. «Звездочка» — полнометражный шестичастевый альманах. «Горизонт» — как правило, сорокаминутная программа. Кроме этого, объединение выпускает любимый детьми киножурнал «Хочу все знать».

Ежегодно мы снимаем 12 фильмов: 6 для «Звездочки» и 6 для «Горизонта». Это одно-двухчастевые короткометражки, создаваемые по специальному плану, учитывающему многообразные интересы детей, охватывающие широкий спектр проблем и явлений. Тут и проблемы науки и техники, связанные в первую очередь с новейшими открытиями и разработками в области кибернетики, экологии, энергетики, гуманитарные проблемы, главным образом в сфере истории и искусства; проблемы воспитания, отношений в коллективе; военно-патриотическая тема и т. д. Картины эти могут быть научно-популярными или документальными, игровыми или мультипликационными. Хороши все средства и жанры, которые помогают юным зрителям познавать окружающий мир.

Должен сказать, что в этих выпусках научные завоевания и технические свершения получают подчас очень любопытное экранное выражение. Такие важнейшие вопросы общечеловеческого, народнохозяйственного значения, как проблемы энергетики, и в частности освещение экспериментов по управляемой термоядерной реакции, изобразительно решаются в специализированном «детском» объединении даже интереснее, чем подчас во «взрослом» научно-популярном кинематографе.

«Радуга» не остается в стороне от событий нашей повседневной жизни, пионерских и комсомольских будней. Примечательны в этом смысле картины «Строится Коттек», «За порогом БАМа — океан» — о порте Восточный; высоким патриотизмом проникнуты фильмы о советских воинах, о молодежи, которая приходит в военные училища, и т. д. Думаю, что альманахи «Звездочка», «Горизонт», киножурнал «Хочу все знать» отвечают широкому кругу интересов нашего юного зрителя.

Сегодня студия старается идти дальше информации юного зрителя о тех или иных явлениях, элементарного объяснения существа той или иной проблемы. Мы стремимся пробудить у подростка собственный взгляд на явления окружающего мира, помочь формированию его мировоззрения.

Коллектив объединения — сильный, интересный, дружный творческий коллектив, только режиссеров здесь работает двенадцать. Люди увлеченные, отдающие свои знания без остатка любимому делу. В художественном кинематографе бывает еще порой так, что из детского кино стараются скорее перейти в кинематограф для взрослых, у нас явление обратное: попасть в детское объединение, получить там постановку очень непросто — каждая кандидатура подвергается серьезной проверке. Мы очень пристрастно судим, может ли данный человек разговаривать с детьми с экрана, как он будет с ними разговаривать. И только после тщательного обсуждения решаем, можно ли ему доверить столь ответственное выступление на экране перед детской аудиторией.

Если говорить о тех людях, которые давно работают в объединении, сами в какой-то степени им воспитаны, поскольку специфика работы формирует их мышление, их творчество, то прежде всего хочется назвать одного из интереснейших режиссеров С. Райтбурта, режиссеров Е. Осташенко и М. Таврог, Н. Никиткина — художественного руководителя «Радуги», возглавившего объединение после смерти Б. Г. Долина, и сравнительно молодых, но весьма успешно, изобретательно работающих — Алексея Сарандука, Юрия Данилова, Валентину Антипову, Константина Ровнина. Правда, надо отметить, что молодежи все-таки еще мало.

У нас есть фильмы, обозначившие подлинно художественные пути развития научно-познавательного кино. Это «Жизнь Антони ван Левенгука», «С Толстым в Ясной поляне» Е. Осташенко, фильмы С. Райтбурта «Цена времени», «Кто за стеной» и другие. Можно сказать, что эти картины подготавливают завтрашний день научно-популярного кинематографа. В таких фильмах присутствует свой ав-

торский взгляд на те или иные проблемы, их отличает ясная мировоззренческая позиция. Но подобные работы — явление еще не частое.

Одна из главных проблем детского объединения, как, впрочем, и всего кинематографа,— драматургия. Мы активно ищем сценаристов, помогаем им, ведь нам нужны авторы, не только обладающие широтой знаний, но и понимающие специфику именно детского кино. Отрадно, что в титрах фильмов появляются все новые и новые имена. Во всяком случае желающих сотрудничать с детским объединением гораздо больше, чем тех, кто хотел бы принять участие в работе других наших кинообъединений. И все же нужда в квалифицированных авторах очень велика.

Постановление охватывает многие творческие и организационные аспекты состояния детского кино. Оно справедливо критикует детские фильмы за недостаточность воспитательного эффекта в вопросах нравственного, интеллектуального и социального становления будущего гражданина, за невыразительность средств. Постулаты постановления — программа нашей дальнейшей работы.

Ранее я остановился на положительном опыте деятельности нашего детского объединения. Это не значит, однако, что у нас все хорошо, как говорится, без сучка и задоринки. Конечно, есть еще немало нерешенных вопросов, и постановление ЦК КПСС позволило увидеть их с особой ясностью. Уже намечен ряд мероприятий, которые будут осуществлены в самое ближайшее время на студии. Прежде всего предстоит серьезно проанализировать созданные детские фильмы, скажем, за последнее пятилетие, чтобы выявить и их принципиальные просчеты, и недостатки тематического планирования. Хотелось бы вынести это обсуждение на расширенный художественный совет, на который мы рассчитываем пригласить сотрудников Академии педагогических наук, научно-исследовательских педагогических институтов, в том числе Института дошкольного воспитания, а также писателей, композиторов, художников, работающих для детей.

Естественно, задача такого обсуждения не только в том, чтобы внести коррективы в тематический план, хотя и это тоже очень важно, главное соотнести его с рекомендациями ЦК КПСС, способствующими активизации комплексного воспитания подрастающего поколения. Постановление ЦК для нас — исходная точка серьезной планомерной работы по улучшению производства детских фильмов, причем не только в специализированном детском объединении.

Мы делаем очень трудное дело! Попробуйте рассказать ребенку, скажем, о ВАЗе— гигантском заводе в Тольятти так, чтобы ему было интересно. Причем рассказать заразительно, интересно. Мне кажется, нам это удалось в форме... мюзикла. В этом фильме ребята только танцуют и поют, но все, что надо было сказать, — сказано! Однако уйти от иллюстративности, назидательности порой не так-то просто, как нелегко избавиться от драматургической рыхлости, от бедности режиссерских приемов. Но изживать эти беды необходимо. Иначе мы не расстанемся со вчерашним днем кинематографа, не сможем выйти к новому уровню художественного мышления, которого настоятельно требует само время.

Да, есть у нас фильмы поверхностные, по сути повторяющие уже давно найденное, не достигающие яркой образности, а значит, теряющие в способности дать живое знание, вызвать интерес к научному или общественному явлению. Забота партии и правительства о детском кино вызывает желание работать лучше, качественнее, создавать такие фильмы, которые открывают перед детьми безграничные горизонты нашей социалистической действительности, учат понимать и любить ее.

В своей работе мы нуждаемся не в спорадической, а в постоянной связи с Академией педагогических наук — до сих пор отношения наши носили случайный, а не организованный характер. Возлагаем большие надежды и на обновление редакционного совета в объединении «Радуга»: пришла пора ввести в него молодых писателей, драматургов, художников.

Однако есть вопросы, решить которые мы сами не в состоянии, хотя решение их, на мой взгляд, благотворно бы повлияло на развитие

детского кинематографа в целом. Речь идет об усовершенствовании всей структуры управления детским кинематографом, о создании при Госкино СССР единого центра, занимающегося не только перспективным тематическим, но и проблемным планированием репертуара детского кино, контролирующего прокат детских фильмов, целенаправленно влияющего на весь кинопроцесс — от организации производства до рекламы. Сегодня положение таково, что художественный кинематограф работает сам по себе, документальный и научно-популярный — сами по себе. Если бы управление детским кинематографом осуществлялось по единому тематическому плану, можно было бы создавать целостные программы из художественного, документального и научно-популярного фильмов, воздействуя на ребенка «комплексно».

Сейчас, кроме специализированной Киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького и специализированного детского объединения «Радуга» на «Центрнаучфильме» никаких структурно организованных детских кинообъединений в стране нет. Республиканские студии выпускают детские фильмы от случая к случаю. Иногда не удался фильм для взрослых—адресуют его детям, уповая на то, что детям «все сойдет», все «понравится». Даже наши крупнейшие ведущие киностудии по существу только номинально обременены необходимостью регулярно и в определенном количестве создавать детские картины. Вот почему столь актуален, с моей точки зрения, единый общегосударственный план развития детского кинематографа.

Помимо пяти названий «Звездочки» и «Горизонта» в течение года другими студиями страны выпускаются еще два-три детских научно-познавательных фильма. Таким образом, всего семь-восемь названий в год, не считая журналов «Пионерия», «Ровесник», «Хочу все знать». Разумеется, это мало, хотя вообще рассуждать о том, много это или мало, при стихийно организованном прокате не приходится. С точки зрения общего потока, выпускаемого студией, это очень мало, с точки зрения проката — и это много, ибо и те фильмы, которые выпускаются нами, в сущности, почти нигде не показываются, никем не прокатываются. Взрослые, случайным образом посмотревшие наши детские научно-познавательные программы, задают один и тот же набивший оскомину вопрос: «А где это можно посмотреть?»

Необходимость в детских программах есть, и думаю, что можно найти возможности увеличить выпуск наших фильмов, например, хотя бы за счет увеличения количества копий путем выпечатывания из «Звездочек» и «Горизонтов» каждой короткометражки в отдельности. Это позволило бы наряду с целенаправленными программами пускать в прокат и короткометражные ленты. Выпуск детских фильмов увеличился бы на 12 в год без дополнительной творческой работы, дополнительных затрат или капиталовложений, кроме небольших расходов на выпечатку.

Беспокоит и положение с кинорекламой детского неигрового кино. Она просто отсутствует, что крайне затрудняет нашу работу.

«Центрнаучфильм» обладает уникальной технической базой. У нас есть прекрасный цех мультипликации — по существу это студия в студии, где работают талантливые режиссеры-мультипликаторы, великолепные художники-изобретатели. Есть уникальный цех микромакросъемок: мы делаем скоростные, замедленные и другие технически сложные съемки. Со всей ответственностью могу сказать, что такого технического уровня в мировом научно-популярном кино просто нет, причем много уникальных приспособлений создано нашими рационализаторами. Существует у нас и свой цирк, как мы его называем, или попросту зоообаза. Словом, для того, чтобы снимать интересные познавательные ленты для детей, студия имеет великолепные возможности.

Решения XXVI съезда КПСС, постановление об улучшении производства и показа фильмов для детей и подростков обязывают нас поднять уровень детского научно-познавательного кино, расширить его тематику, интенсивнее вести творческий поиск в разных жанрах. Надо не бояться вести с подростками разговор на сложные темы, освещать актуальные науч-

ные открытия, говорить о перспективных направлениях науки. Наши дети сегодня обладают большим запасом знаний, их развитие позволяет воспринимать достаточно сложные явления, поэтому нет необходимости играть с ними в поддавки, напротив, нужно всячески будить мысль. От простого поглощения материала наши зрители должны прийти к его глубокому пониманию, осмыслению. Тогда у нас не будет равнодушной аудитории, экран действительно превратится в подлинный источник знания.

П. Гутионтов

Кого зовут горны?

Заметки о киножурнале «Пионерия» (1979—1981)

Средства массовой пропаганды — для детей. Не правда ли, трудно соединимое сочетание? И тем не менее оно требует пристального внимания, раздумий, осмысления. Потому что в наше время, как никогда, велика жажда вступающего в жизнь человека в познании, причем не только в сугубо информативном, но и в познании гражданственном, нравственном. Для этого и существуют периодические издания — печатные, звучащие, аудиовизуальные. Для детей они, так же как и для взрослых, призваны нести животрепещущую информацию о мире. Только свою — по темам, по форме, по языку. И каждый элемент здесь — главный, первостепенный. И еще: информация должна нести детям не только познавательный, но и воспитательный заряд, помогать становлению ума и характера подростка. Надо ли говорить, что для детей именно аудиовизуальная информация является наиболее эмоциональной, а потому наиболее действенной. Вот почему к экранной периодике должны быть предъявлены самые высокие требования — отдача ее может быть максимально эффективной. Это и явилось стимулом исследования сегодняшнего дня киножурнала «Пионерия», являющего собой единственный пример кинопублицистики, адресованной детям. Такая задача представляется особенно актуальной сейчас, когда партия сосредоточила внимание всех кинематографистов страны на проблемах дальнейшего развития искусства кино для подрастающего поколения. И прежде чем подойти к анализу журнала, необходимо заметить, что очень небольшое количество документальных фильмов для детей сейчас представляется одним из самых очевидных «белых пятен» современного кинопроцесса. В постановлении «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков» подчеркивается особая роль кино и телевидения в реализации выдвинутой XXVI съездом КПСС задачи — формирование поколения «людей политически активных, знающих дело, умеющих работать, всегда готовых к защите своей Родины». Кино и телевидение, отмечается в постановлении, «оказывают глубокое влияние на мировоззрение, становление характера, всестороннее развитие личности юных граждан». Значение адресованного детям журнала в решении этих задач трудно переоценить.

Собственно это и явилось причиной создания киножурнала, первый выпуск которого увидел экран уже более чем полвека назад — в октябре 1931 года. У него были прекрасные «родители» — люди увлеченные и талантливые, такие, как первый создатель «Пионерии», ветеран советской кинодокументалистики Арша Амбарцумовна Ованесова. С первых кадров журнал нашел своего зрителя, стал нужен и близок ему.

Киножурнал — издание особое. На него не подпишешься, как на «Костер», не перелистаешь в школьной библиотеке, как подшивку «Пионерки», не приучишь себя, скажем, каждые вторник и четверг настраиваться на его волну, как на волну «Ровесника» Всесоюзного радио. Да и «пускают» киножурнал не когда-нибудь, а перед началом художественного фильма, на который, собственно, и билеты бра

ли и который очень легко может впечатление от документального «предисловия» перечеркнуть, перекрыть, стереть.

Тем не менее киножурнал — это прежде всего ж у р н а л, периодическое издание, подлежащее суду (читательскому ли, зрительскому) по одним законам и с «Костром», и с «Ровесником», и с «Пионеркой».

Так что давайте попробуем «перелистать» киножурнал «Пионерия», выходящий на Центральной студии документальных фильмов,— страничку за страничкой, выпуск за выпуском. Давайте посмотрим, как выглядит через видоискатель ее кинокамер жизнь пионеров страны, жизнь, почти три года которой спрессованы в четыре часа экранного времени. Посмотрим, насколько эти четыре экранных часа помогают решить задачи, поставленные партией перед кинематографистами, — участвовать в нравственном и социальном становлении будущего гражданина, помогать ему осознать свою ответственность перед обществом и коллективом.

Итак, гаснет свет в кинозале. Прямой и резкий луч высвечивает на экране прямоугольник, загораются титры: «Пионерия», № 1, 1979 год.

...Письма, письма, письма — десятки их лежат в обыкновенной школьной парте, и оператор долго не отпускает нас от обратных адресов на конвертах...

— В нашей семье,— читает одно из писем мальчишка в галстуке,— большое горе: двое детей, и оба поражены тяжелым недугом — слепотой. Один, четырнадцатилетний, совсем не видит, а у другого лишь два-три процента зрения... Очень просим, вышлите, пожалуйста, нам ваши линзы...

— Я инвалид второй группы по зрению. Никакие очки мне не подходят, а так хочется читать книги, газеты. Очень прошу вас прислать мне линзы. До свидания, заранее благодарен...

Письма, письма... Они приходят со всех концов страны в обыкновенную школу — школу № 95 города Свердловска. Несколько лет назад ее ученики по заданию Института глазных болезней начали делать на уроках труда линзы для чтения. Чертежи разрабатывала лаборатория института, а вытачивать опытные образцы обучал ребят специалист-оптик, мастер Терентий Григорьевич...

Станок, мальчишка-семиклассник за ним... Уже готовые линзы, которые так ждут люди, почти полностью потерявшие зрение... Опять письма... Вот, собственно, и весь сюжет, плюс дикторский текст: «Во многих школах на уроках труда делают вещи и посложнее. Но ведь не в этом главное. На своих уроках ребята из 95-й учились и состраданию, и умению прийти на помощь чужому горю. «Зорко одно лишь сердце. Главного глазами не увидишь»,— писал Антуан де Сент-Экзюпери, и свердловские ребята как раз научились видеть сердцем...»

И снова в кадре письма, авторы которых, благодаря рукам и сердцу этих мальчишек (кстати, начинали они делать линзы вне программы, после уроков), смогут у в и д е т ь г л а з а м и...

Сделаем паузу перед следующим сюжетом — рассказом о победителях Всесоюзного финала «Стартов надежд». Задержимся на скуповатом, коротком репортаже из Свердловска. Авторы сумели найти для него главное — нравственный стержень, точное и прямое обращение к своему зрителю, не ставшее назиданием или поучением. «Боль есть свидетельство, что мы на самом деле существуем»,— написал поэт. «Чужая боль — тоже, — доказывает киножурнал, — если, конечно, ты научился ощущать эту боль как свою собственную... А ты научился?..»

Я не случайно так подробно остановился на первом же сюжете первого же просмотренного мной выпуска «Пионерии». Как тут не вспомнить строки названного выше партийного документа, призывающего мастеров экрана сосредоточить свои усилия на формировании у детей и подростков сознательного отношения к труду, способствовать правильному выбору ими жизненного пути. Всего лишь тридцать-сорок метров пленки в этом киносюжете, но как емко его содержание, сколько взволнованных чувств он вызывает.

Это, на мой взгляд, лучший из виденных мной сюжетов журнала.

Однако перед продолжением разговора — небольшое отступление.

Вспоминаю.

Витя Скрыдлов пришел в наш 3-й «Б» зимой 1963-го из школы, где в пионеры уже принимали. И потом целых два месяца он ходил на уроки — единственный среди нас, октябрят,— в галстуке. Мы ему все очень завидовали, но Скрыдлов не зазнавался. Потом, в одну прекрасную среду, и у нас отменили уроки, и мы тоже строем пошли в клуб завода «Красный богатырь». Но хотя никто из нас не сбился, произнося слова Торжественного обещания, наш первый салют над шеренгой взлетел все-таки немного вразнобой.

И опять мы шли по улице Просторной, и такие просторы перед нами открывались! И так развевались на ветру шелковые наши галстуки, и так улыбались нам прохожие, глядя на старательно распахнутые наши курточки (хоть и повторяла нам Любовь Семеновна постоянно: «Ребята, вы же простудитесь!.. Ребята!..»).

Никто из нас, конечно, не простудился.

И я шел, тоже распахнув куртку, в галстуке, с подаренной книгой (Николай Богданов. «Когда я был вожатым»). Шел на свой первый в жизни пионерский сбор, где меня избрали на первую мою в жизни должность — звеньевого. А потом...

Много всякого было потом. И Витька Скрыдлов давно авиационный инженер, и я вырос — восемнадцать лет прошло.

А помню. И вы помните.

Но вновь загораются титры на экране. «Там, где были баррикады» — репортаж из легендарного Сормова о приеме в пионеры.

...Третьеклассники с напряженными, застывшими лицами на фоне памятника... На фоне экскурсовода в музее — они же... Во весь кадр глаза девочки изображают внимание, причем девочка старательно делает вид, что никакой кинокамеры и близко от нее нет; этим же странно отличаются все остальные ребята (забегая вперед — и не только в этом сюжете), так что представляете, какие у них лица?! Слушают ветерана — и у него вид такой же неестественный. О чем говорит ветеран — неизвестно (дикторский, крайне невыразительный текст опускаю из уважения к достойному человеку)... Дети вновь у памятника. Бьют барабаны, трубят горны. Ребятам повязывают галстуки. Детский голос за кадром читает стихи, а вернее, плохо рифмованные общие фразы «по случаю». Диктор объявляет, что «19 мая Пионерия страны принимает в свои ряды тысячи юных ленинцев, и по традиции это происходит в местах, связанных с историей нашей страны». Все.

Я смотрел журнал выпуск за выпуском, с 1979 года по 1981-й. Так экранная «Пионерия» принимала в пионеры еще не раз, иначе — ни разу. А ведь кому как не ей по «Пионерии», открыта возможность передать с экрана не только факты и обстоятельства одного из самых волнующих событий в жизни каждого советского подростка, но и неповторимую атмосферу этого события. Кому как не документальному киножурналу в первую очередь следует претворять в жизнь партийное указание «полнее раскрывать роль... пионерской... организации, показывать силу коллективизма и товарищества». И делать это не формально, не «галочно», а так, чтобы юным зрителям «Пионерии» было интересно видеть на экране жизнь своих сверстников. Не случайно в постановлении категории эстетические выдвигаются наравне с содержательными; им придается не меньшее значение.

Экран для детей должен быть эмоционально насыщенным и увлекательным по форме — такая задача ставится перед художниками. Документалисты должны доверить ее решение в первую очередь кинокамере, зоркости объектива, передать неповторимую атмосферу самой жизни. Но удается это далеко не всегда.

Зрители киножурнала, чуть-чуть подрастая, становятся читателями «Алого паруса». Я шесть лет выпускал эту подростковую страничку «Комсомольской правды» и хорошо знаю: аккуратно причесанные, на все пуговицы застегнутые мальчики и девочки из большинства просмотренных мной выпусков «Пионерии» ничего общего не имеют с теми, от кого «АП» ежемесячно получает до полутора тысяч писем, кого корреспонденты «Паруса» встречают в каждой командировке. И то,

что эти ребята не распознают себя на экране, для киножурнала, разумеется, много важнее, чем мое одобрение или порицание.

Невысокий, мне кажется, положительный заряд несут в себе проходящие из выпуска в выпуск одинаковые и безликие люди — без раздумий, без споров, без проблем. Безо всего того, одним словом, чего, как хорошо знает любой из нас, не может не быть в жизни человека любого возраста.

На экране «Пионерии» так было очень часто подменяется на так бывает или даже на так должно быть. Жизнь со всеми ее естественными реалиями сглаживается и выпрямляется — иногда сильно, иногда нет, но чаще всего заметно, ощутимо.

Как-то писатель Илья Зверев проводил во Дворце пионеров занятие литстудии. И потом описал, как симпатичная девочка прочла на этом занятии свой первый в жизни рассказик: школьники пришли на практику в цех швейной фабрики и «сияли наши лица радостным сознанием своего трудового вклада». «Немного усталые, но счастливые, расходились мы после того, как мастер с доброй усмешкой из-под усов по-отечески сказал нам: «Молодцы, вы наша юная смена, помощники».

И все вроде было совершенно правильно: и практика на швейной фабрике — дело, безусловно, прекрасное, и суровый, но ласковый мастер, глаза которого смеялись, — наверное, отличный человек, производственник... Но все-таки, вспоминает Зверев, ребята дружно набросились на бедную сочинительницу, крича с мест, что так нельзя, что написано не «по жизни», не «от себя»...

— Написано все, как полагается,— поправил крикунов один умный человек из седьмого класса.

Эту его формулу Илья Зверев сделал тогда темой для своих размышлений о преподавании литературы в средней школе. Хотя, боюсь, не одни учителя виноваты в том, что у ребят может возникнуть мысль, что, мол, девочка и вправду написала «не хуже других». Здесь и иные детские писатели руку приложили, и иные журналисты, в том числе и киножурналисты тоже. А ведь ответственность за показанное детям — могучими по воздействию средствами кинематографа, и документального, разумеется, — особая.

И если шестикласснице, «причесавшей» свое посещение швейной фабрики, это еще простительно, то авторам Всесоюзного киножурнала — вряд ли...

В 11-м выпуске «Пионерии» за 1979 год снят сюжет о Владивостокской школе юнг. Есть кадр: юнги строем идут по улице. Вот камера ползет по их лицам, вот уже последняя шеренга. И тут мальчишка на левом фланге сбивается с ноги!.. И рукой взмахнул неловко! И подпрыгнул смешно, меняя ногу!..

И снова идет строй юнг, единая масса бескозырок да бушлатов. Но, спасибо оператору (и тому, с левого фланга, хоть он, может, просто-напросто разгильдяй и от строевой подготовки в течение года отлынивал), он помог мне, зрителю, увидеть в этой массе пятьдесят разных парней с разными — как оно на самом деле и есть — характерами, парней, занятых, между прочим, очень нелегким, в высшей степени мужским делом...

К сожалению, и я уже об этом говорил, это исключение из редких: как правило, строй в выпусках «Пионерии» монолитен, лица напряжены, неулыбчивы — даже если это никакой необходимостью не диктуется, а репортаж ведется, скажем, с пляжа.

И если задать вопрос, какими представляются с экрана «Пионерии» десяти-четырнадцатилетние люди, ответ будет однозначным.

В основном марширующими или внимательно кого-то слушающими — экскурсовода в музее, гостя в школе и т. д.

Чем занимаются они?

Как правило, ходят во взрослые музеи или показывают гостям свои, школьные.

В одном выпуске, втором, третьем... Пионеры беседуют с астрономом... Пионеры посещают зоологический музей... Замерли вокруг космонавта...

Важны по тематике эти сюжеты? Бесспорно. Не случайно среди наиболее актуальных для детского кинематографа отмечены задачи показывать возможности и перспективы научно-технического прогресса, пробуждать

пытливость и фантазию, стремление к творческому полету, овладению ценностями отечественной и мировой культуры. Эти высокие цели подвластны не только большим кинополотнам, но и в определенной степени скромным сюжетам киноперіодики. Но только в том случае, если они несут в себе эмоциональный заряд, способны увлечь пару юных глаз. Но вглядитесь в любую из них — в одной и той же, кем-то раз и навсегда подобранной и размещенной в кадре группе. Сами ребята здесь не важны абсолютно: они просто фон, безликий и безгласный. И не случайно на протяжении нескольких просмотренных подряд выпусков с экрана не прозвучало ни одного произнесенного ими слова, да более того — фамилии ни одного пионера не называлось!.. Такое ощущение, что авторам журнала ребята мешают, и мирятся с ними авторы, подчиняясь лишь служебной своей обязанности, определенной названием киноиздания.

В самом деле, почти за три года только четыре сюжета (из семидесяти с лишним!) представляют зрителям их сверстников не массой, не классом, не спортивной командой, а, так сказать, персонально. И не случайно, что именно здесь, среди этих редких сюжетов — основные удачи журнала.

Вот в февральском за 1980 год выпуске «Пионерии» сюжет о Пермском хореографическом училище. В центре его — юная балерина Таня Предеина, она же и комментирует происходящее на экране — занятия, репетиции, выступление в Москве, в Большом зале Консерватории имени Чайковского... Тем более хорошо, что перед нами не молниеносный набег оператора — пришел, увидел, отснял. И то, что авторы не ограничились показом московских гастролей, а поехали вслед за одной из участниц концерта в ее училище, постарались увидеть его глазами своей героини, вызывает к репортажу и доверие, и уважение, и настоящий, неслучайный интерес...

Но — четыре героя за три года! Что-то очень негусто для всесоюзного киножурнала...

Этому, на мой взгляд, есть ясные причины.

Если взять у семиклассника контурную карту страны и начать закрашивать на ней области и республики, куда почти за три, повторяю, года выезжали операторы «Пионерии», странная картина получается. То есть именно к а р т и н а из этой картины не получится: во всяком случае, в «белых пятнах» окажутся Литва, вся Белоруссия (кроме Гомеля), вся Украина (кроме Киева), едва ли не все Нечерноземье, Кубань, Кавказ, весь Казахстан, вся Средняя Азия, вся Сибирь...

Намного легче перечислять, что есть. А есть, как я уже говорил, «Артек» (прекрасный, на весь мир прославленный лагерь, но в 1979 году, кроме него, ни одного другого пионерлагеря вообще не показали, а «Артек» — четыре раза). Есть Ленинград. Есть, наконец, Московский городской дворец пионеров и школьников — тоже замечательное учреждение, согласен, но не исчерпываются им и его отличными кружками интересы ребят страны. Многие из них, кстати, вообще живут там, где пока никаких дворцов, к сожалению, нет, но «Пионерия» обратилась к сельской тематике в 1979 году лишь один раз (встреча школьников с пограничниками и их ответная экскурсия на заставу), трижды — в 1980-м, да еще два раза за семь месяцев 1981-го...

Дело, разумеется, не в том, сколько раз и куда выезжали в командировку сотрудники киножурнала. В конце концов, как говорил Александр Трифонович Твардовский, «можно жить, скажем, на станции «Ерофей Павлович», есть такая на Дальнем Востоке, или даже в яранге где-нибудь на Чукотке и вести кабинетный образ жизни». В том-то и беда, что всесоюзная «Пионерия» ведет образ жизни именно кабинетный — даже когда готовит сюжет с Крайнего Севера о юных оленеводах (экскурсионный какой-то взгляд проследила здесь кинокамера, поверхностный: олени есть — людей не видно...). Или — уже упомянутый репортаж с погранзаставы. Сюжет его таков, что выйди на улицу, обратись к первым ста прохожим — все сто именно его и продиктуют. Вплоть до показанной на заставе погони с собакой за условным «нарушителем», а в заключение «веселую стайку» ребятишек, окруживших «плотным кольцом» воинов в зеленых фуражках... Опять, мне кажется, тоже

отсутствие подлинного творческого киннаблюдения за жизнью.

Я пишу эти строки через несколько дней после возвращения в Москву из командировки в Туркмению; может, оттого так и набросился сейчас на этот (ну, без полета, ну, средненький, ну, «как все делают») репортажик. Просто на одной из самых южных погранзастав страны я только что случайно познакомился с мальчишкой, сыном офицера, шестиклассником Олегом Савеловым. Всю свою жизнь он прожил на границе, в школу его утром отвозит машина, из школы днем — за три километра — возвращается сам, пешком; всю жизнь все его друзья носят солдатскую форму, и раз в два года Олег с ними прощается, провожая в запас, а до этого с ними играет в пинг-понг во дворе и ссорится и мирится, и команда «Застава, в ружье!» будит его так же, как и тех, кому хватать автоматы и выбегать во двор, на ходу оправляя гимнастерки...

Этот сюжет я дарю «Пионерии», и вовсе не обязательно ездить за ним на Кушку — ребят, подобных Олегу, легко отыскать в любом погранотряде, это даже легче, чем организовывать «непринужденную встречу» воинов с пионерами, во время которой и те и другие чувствуют себя одинаково неловко.

И еще пример. В шестом выпуске за 1981-й прошел сюжет «Игрушечных дел мастера» — о московской фабрике игрушек «Кругозор», кстати, как мне известно, крупнейшей в Европе. И все было, как обычно: и школьники, пришедшие на экскурсию, и все остальное. Кукол симпатичных сняли, это да... А в соседнем цехе делали игрушку, к сожалению, не замеченную объективом киножурнала, — «качающегося утенка», которого придумал шестиклассник из Горьковской области Сережа Мигушов стал самым молодым изобретателем Советского Союза... О Сереже и истории его изобретения у нас в «Комсомолке» был большой очерк, жаль, что он не попался на глаза авторам «Пионерии», но, боюсь, принципом съемки на «Кругозоре» был не поиск сюжета (без чего, замечу, немыслим кинорепортаж), а работа по выверенному шаблону...

Хочу быть правильно понятым. Нет у меня никакого намерения напрочь, огульно перечеркивать все, что сделал коллектив журнала. За образец он вполне может брать не только благие пожелания рецензентов, но и собственные некоторые работы. Например, режиссер Л. Тусеева, на мой взгляд, формально подошедшая к решению кинозарисовки посещения пионерами пограничников, за четыре месяца до этого подготовила прекрасный сюжет о сыне полка, штурмовавшего рейхстаг, Георгии Артеменкове, ныне рабочем одного из гомельских заводов, человеке поразительной судьбы и редкостного обаяния. Как здесь «играют» кадры фронтовой хроники: год 1945-й, Берлин, ликующие солдаты, двенадцатилетний Георгий с четырьмя правительственными наградами на груди!.. И когда после этих кадров я вижу, как он встречается с сегодняшними ребятами, слышу (как редко я слышу в «Пионерии» живую речь ее героев — дикторским текстом чаще всего обходятся): «А после боя подошел ко мне Мелитон Кантария, обнял и говорит: «Ну что, Жора, вот и дошли мы с тобой...» — вот здесь я верю в широко раскрытые глаза мальчишки с первой парты. Как не поверить!

Искусство кино, обращаясь к героическим страницам революции, великой битвы с фашизмом, призвано прививать юному гражданину качества борца за коммунистические идеалы, патриота и интернационалиста, стойкого и мужественного защитника Родины — какой высокой степени ответственности задача! Но разве описанный выше сюжет в рамках своих возможностей не вносит полноценный вклад в решение этой задачи!

Но как мало таких сюжетов, таких выпусков... Просмотрев тридцать подряд, не могу понять даже такой, казалось бы, простой вещи: по какому принципу формируются номера «Пионерии»? В одном выпуске из трех сюжетов два — встречи с интересным собеседником... Подряд в двух выпусках — прием в пионеры... Через выпуск — по сюжету о юных моряках, причем и сняты оба очень похоже...

Я, конечно, понимаю, что зритель я для киножурнала, так сказать, невыгодный: не предназначен киножурнал для того, чтобы его по тридцать выпусков подряд смотрели. Так,

разумеется, все оплошности и шероховатости становятся видны, как на близко к глазам поднесенной ладони. И все-таки.

Уже потом, после просмотра редакторы «Пионерии» на вопрос о том, где киножурнал черпает темы для своих репортажей, ответили, что в основном из заметок в «Пионерской правде» и «Пионере». Редко позвонит на студию кто-то из осведомленных родителей, сюжет предложит, а так — никакой практически информации нет, наладить ее поступление не удается. Местные же киностудии своим вниманием «Пионерию» пока не жалуют. Да и, с другой стороны, на самой ЦСДФ специально за единственным сюжетом для журнала оператора не пошлют, так что даже найденная с трудом тема оператору дается обычно, как говорят газетчики, на «подверстку» впридачу...

Кстати, может, и от этого иные из сюжетов «Пионерии» что по их стилистике, что по тематике впору во «взрослые» «Новости дня» отдавать... И дело здесь, конечно, уже не в одной географии и связанных с нею (объективных и не очень) трудностях. Давайте, наконец, откажемся от соблазнительного тезиса, что, мол, «для детей надо снимать, как и для взрослых, но лучше». Во-первых, не стоит лишний раз обижать взрослых, а во-вторых, снимать действительно надо по-другому.

Киножурнал — издание информационное. Но возрастная его специфика требует и строгого, совершенно определенного отбора информации. «Пионерии» в отличие от тех же «Новостей дня» или «Советского спорта», на мой взгляд, мало показать. Тем более что даже просто поспеть за календарем и проинформировать средствами кино о важнейших мероприятиях Всесоюзной пионерской организации журналу удастся вряд ли. Не успеет. И остается одно: стараться, чтобы с помощью журнала растущий человек легче познавал себя, серьезнее задумывался о своих обязанностях перед людьми, страной. Чтобы, посмотрев выпуск «Пионерии», зритель становился лучше — воспитывал в себе мужество, честность, способность отвечать за свои поступки.

Повторюсь: в любом сюжете должен чувствоваться нравственный стержень. Любой сюжет должен прежде всего ставить вопросы, а уже потом давать ответы: подсказывать их, подталкивать к ним, но не преподносить их готовыми.

Как это можно сделать в детском киножурнале, замечательно продемонстрировал один из старейших наших режиссеров Л. Кристи. Он подготовил для «Пионерии» специальный выпуск, посвященный Дню Победы, а за основу взял две ленты московской пионерской киностудии «Аистята»: рассказ о выставке рисунков детей блокадного Ленинграда и репортаж со встречи ветеранов войны в скверике у Большого театра. Этот ребячий фильм кончается стоп-кадром: женщина, тридцать лет приходящая на такие встречи с портретом погибшего сына... И слова ребят, собранных в студии: «Мы хотели в своем кино... сняв этот фильм... ну, помочь этой женщине узнать о сыне... Понимаете, может быть, кто посмотрел наш фильм, знает об этом человеке....»

Этот выпуск «Пионерии» наполнен высоким нравственным светом. Он исходит в зал и от горьких лент о войне, снятых мальчишками и девчонками, родившимися через двадцать с лишним лет после ее последних залпов. И от них самих, этих ребят, от той чуткости и бережности к людям, которых они снимают. И от уважения к своим юным коллегам, с которыми делали киножурнал его взрослые авторы...

Здесь, в этом выпуске, есть главное — прямое обращение к зрителю, напряженный интерес к тому, что нам скажет с экрана двенадцатилетний человек, доверие к нему, наконец.

Еще одной — пусть и редкой, но оттого тем более ценной — удачей журнала стал сюжет в 12 выпуске за 1979 год. «Пионерия» взяла интервью у Джанни Родари, который со зрителями действительно разговаривал, а журнал даже предложил им присылать на студию и свои сказки, пообещав составить из писем целый выпуск. Правда, как в старом анекдоте (оставь мне свой телефон и заходи, когда хочешь), адрес зрителю предложен не был, отчего, как я понимаю, не выполнила своего обещания и редакция...

Мне кажется, именно в этом, в «вялости» диалога со своим зрителем и заключается

главный недостаток сегодняшней «Пионерии». Отсюда и одностороннее вещание из-за учительского стола, в то время как со своим юным зрителем детскому журналу куда лучше сидеть за одной партой. Отсюда и случайность тем, и ни одного — за три года! — критического сюжета (а ведь, говорят, были когда-то: мне одна знакомая рассказывала, что лет пятнадцать назад сама участвовала в съемке обличительной ленты о тех, кто, как и она, в погоне за модой стриг свои прекрасные длинные косы)... Слово самим ребятам киножурнал — тоже поэтому — предоставлял крайне редко. Да и героев, как я уже говорил, по сути, не было, ярких и запоминающихся. Не много было и событий, куда бы успели операторы «Пионерии». А как событийность — родовое преимущество кинохроники — поднимает «градус» зрелищности, повышает интересность любого переодического издания! Свидетельством тому та же «Пионерия». Вспомните, как увлекателен и богат точными жизненными деталями сюжет, запечатлевший, как с олимпийским факелом мимо пионерлагеря пробегал его начальник, мастер спорта... А разве не интересно была показана встреча школьников с юными артистами, участниками Всесоюзной недели детских фильмов... Киножурнал заслуженно может заносить эти сюжеты в свой архив...

Но потом опять на экране одинаковые и скучные ребята, изображающие — не по своей воле — чинных и воспитанных детей. Они идут вдоль бесчисленных витрин очередных музеев, косясь на кинокамеру. И все хорошие воспоминания вянут и угасают...

Отсутствие «обратной связи» больно бьет прежде всего по самому журналу, а потом и по его зрителям. Я узнал, например, что за последние годы практически не было встреч с ребятами и обсуждения с ними выпусков «Пионерии». Писем же киножурнал не получает вообще. Кстати, совсем не случайно не было адреса после предложения придумывать сказки: сняли адрес в последний момент, не решились вызывать почту и повод для нее сочли почему-то несерьезным... Слишком не солидным, очевидно, посчитала это для себя «Пионерия». А зрителей-то она об этом не спросила.

Делать журнал таким образом, конечно, трудно. Без оценки работы со стороны тех, кому она адресуется. Пленка со студии уходит как бы в никуда.

В заключение: «Пионерия» выходит более сорока лет и все годы — на черно-белой пленке. Вряд ли это правильно сегодня по отношению к детскому киножурналу. Другое, конечно, дело, что никакая цветная пленка сама по себе не сделает показываемую с экрана жизнь яркой и насыщенной, но технические возможности кинематографа сегодня и сорок лет назад различны. Дети-то наши родились, когда черно-белый экран стал уже историей.

Пример «Ералаша» показывает, какой популярностью может пользоваться киножурнал, обращенный к ребятам. А ведь у «Пионерии» есть по сравнению со своим младшим, цветным, игровым, признанным, увенчанным призами братом одно очень важное преимущество — магия подлинности, которую несет в зал документальное кино.

Лучшие выпуски «Пионерии», о которых я говорил, показывают, что может этот киножурнал. А значит, он и должен держаться уже заявленного уровня, не только в отдельных сюжетах.

Ныне, когда партия сосредоточила особое внимание на проблемах развития кинематографа для детей, максимально взыскательный взгляд на сделанное — самый полезный критерий. И тем более на несделанное. Создание документального кинематографа для детей является насущной задачей дня! Сюда необходимо сегодня привлечь лучшие творческие силы, сосредоточить максимум организационных усилий и государственной заботы. На этом участке нашего кинодела.

Каждый художник, посвятивший свой талант детям, говорится в постановлении, призван творить с мыслью о том, что сегодняшняя юная смена — завтрашний день страны. Этот юный — самый лучший и благодарный кинозритель — и есть аудитория «Пионерии». И ей надо торопиться, если она хочет, чтобы экранные страницы журнала остались в памяти тех, кто их смотрит сегодня. Ведь журнал призван помочь им лучше увидеть свое завтра.

С. Тримбач

Увидеть мир

Первоначальный замысел мой был таков — рецензия на два фильма студии «Таджикфильм». Но, начав работу, я обнаружил, что картины почему-то плохо стыкуются. Не хватало какого-то важного звена, которое помогло бы осмыслить их как явление одного этического и эстетического ряда.

И возникли фильмы прежних лет — без опоры на них невозможно было представить себе живое движение таджикского кино. Сам материал подталкивал к поиску в нем линии развития, что-то неясно пульсировало, угадывалось за порой нескладной даже, нечетко прочерченной фабулой, странным ракурсом, неожиданным вторым планом.

Так рождалась эта статья. Она ни в коей мере не претендует на исчерпывающий анализ состояния современного таджикского кинематографа — подобная задача потребовала бы широкой панорамы, ретроспективного взгляда. Фильмы, положенные в основу данной статьи, подсказали другой ход, другую драматургию: сосредоточиться на тех тенденциях развития, которые обнаружили себя в материале нескольких картин. Постараться понять, почему именно эти тенденции возобладали сегодня в национальном кинопроцессе, насколько они закономерны, органичны и перспективны для него. Такой ход потребовал расширения контекста статьи: без этого не отыскать было недостающие «улики» истины.

Пусть читатель не удивляется тому, что попытку проанализировать некоторые тенденции современного кинопроцесса в таджикской республике предпринимает украинский критик, живущий в Киеве, за тысячи километров от Душанбе.

Ведь процессы, которые происходят в той или иной кинематографии, не обособлены друг от друга — чувствуешь близость творческих поисков, которыми одержимы кинематографисты разных регионов нашего многонационального киноискусства.

И таджикский кинематограф при очевидной, требующей компетентной огласки самобытности предстает не как некая замкнутая в себе художественно-эстетическая система, а в тесной, плодотворной связи с проблемами, которые волнуют художников экрана всех национальных республик.

●

Картины, о которых пойдет речь, созданы на студии «Таджикфильм» в последние два-три года. Первое, что бросается в глаза, определенная симметричность их. Судите сами. Две из них — «Преступник и адвокаты» и телесериал «Юности первое утро» — поставлены режиссерами-дебютантами Юнусом Юсуповым и Давлатом Худоназаровым (оба, впрочем, отнюдь не новички в кино — первый уже достаточно опытный актер, второй — прекрасный оператор, работавший вместе с Б. Кимягаровым); две других — «Встреча в ущелье смерти», «А счастье рядом» — опытнейшими Тахиром Сабировым и Маргаритой Касымовой. Надвое делятся фильмы и по материалу: фильмы Сабирова и Худоназарова посвящены 20-м годам, Касымова и Юсупов ведут рассказ о современной нам действительности.

Такая симметрия вовсе не случайна. Сегодня на «Таджикфильме» все чаще и чаще заявляют о себе молодые, именно с их именами связываются надежды на будущее национального киноискусства. Но и представители старшего поколения исполнены стремления доказать, что есть еще порох в пороховницах. По-

иски нового заставляют все решительней обращаться к современности, не забывая вместе с тем и о традиционной для таджикского кино историко-революционной тематике.

И еще одна деталь роднит эти четыре фильма. Все они выстроены вокруг женской судьбы, и это тоже, надо думать, не случайность. В женских судьбах на экране борьба с устаревшими формами жизни, да и вообще проблематика личности как-то более наглядна, более остра и выразительна.

И еще — к вопросу о линии развития, самодвижения избранного кинематографического материала. Тут хотелось бы опереться на ощущения ведущего таджикского кинокритика А. Ахророва. «...О состоянии искусства, — писал он однажды, — судят прежде всего по новизне и оригинальности произведений, по той художественной мысли, которая звучит в них свежо и талантливо. Таджикская кинематография, — продолжает критик, — испытывает зачастую отсутствие именно этого — в н у т р е н н и х (разрядка моя. — *С. Т.*) качественных перемен. Фильмы снимаются, выходят на экраны, но редко оставляют след в душе зрителя, свидетельствуя об инертности мышления наших кинематографистов» [1].

Цитата взята из рецензии, написанной три года назад на фильм А. Тураева «Первая любовь Насреддина» (сценарий Т. Зульфикарова), в котором Ахроров и увидел как раз обнадеживающие признаки перемен к лучшему — отказ от пышности и вычурности стиля, нарочитой декоративности, ложной патетики. Как видим, потребность в переломе («перелом» — именно это слово употребил в данном случае критик) зафиксирована более чем отчетливо. Плодотворность такой позиции в критике не вызывает сомнений. Критика как самосознание искусства и должна прежде всего фиксировать, выявлять реально существующий феномен нашей социальной психологии — потребность в переменах, выводя ее в план сознательно формулируемой установки. Замечу лишь, что исследователя легко может подвести известный предрассудок, согласно которому одни приемы числятся по ведомству новаторских, другие — устаревших, архаических. Спасение от подобной опасности одно — конкретность анализа, внимание к действительности искусства, изменчивой, прихотливой — в ней и отгадка всех вопросов.

●

Рассмотрим сначала картину «Встреча в ущелье смерти» Т. Сабирова, режиссера, который в 60-е годы очень запомнился «Смертью ростовщика» (по повести С. Айни). Тот фильм привлекал внимание особой тщательностью в воссоздании весьма определенного фрагмента социальной действительности. Ростовщик Кори Ишкамбы вписан в нее накрепко, так что изменение привычных соотношений приводит ростовщика к помрачению рассудка. Отсюда и явно сатирический оттенок образа Кори.

В основе «Встречи в ущелье смерти» тоже литературный первоисточник — повесть известного таджикского писателя Фазлиддина Мухаммадиева «Зайнаб-биби» (он же и автор сценария). И снова отношения человека и изменяющейся, на сей раз кардинально, действительности. Во всяком случае, фабула обещает нам, что в фокусе окажутся бурные 20-е годы, перестройка жизни, женщина, смело пошедшая навстречу новому...

Повесть Мухаммадиева написана в 1964 году, фильм поставлен полтора десятилетия спустя. Это обстоятельство невольно обращает на себя внимание. Тем более что писатель выступил и в роли сценариста. Изменилось ли что-нибудь в трактовке образа главной героини? Или годы, время никак не воздействовали на авторскую концепцию?

Повесть предваряет небольшое авторское предисловие, в котором сообщается, что описываемые события действительно имели место в Локай-Таджикском районе. Автор благодарит сотрудников партархива Института истории партии при ЦК КП Таджикистана, участников гражданской войны, чьи материалы и воспоминания помогли ему в работе. Надо ли говорить, что, кроме соображений этикета, писателем руководило и стремление обратить внимание читателя на подлинность, документальность вещи. Автор настраивает читателя

[1] А х р о р о в А. Притча об очарованной душе. — Коммунист Таджикистана, 1979, 27 апреля.

на определенный лад, предупреждая его, что в данном случае он лишь скромный реставратор некогда происшедшего, летописец, по крупицам собирающий факты. В повествовании он в основном и удерживается на этой позиции, позиции объективного, едва ли не бесстрастного рассказчика. Речь идет о реальном человеке, о героине таджикского народа Зайнаб-биби Курбановой, поэтому от автора требуется определенный такт. И писатель заранее ограничивает поле авторской проницаемости, не подвергает образ жанрово-стилистической обработке, высвобождая своей героине достаточный простор для обнаружения своей индивидуальной неповторимости, как бы без всяких усилий со своей стороны.

Это проявляется прежде всего в композиции. Повесть состоит из мелких главок, воссоздающих тот или иной штрих судьбы Зайнаб. Штрихи, детали все же подчинены единому видению — Санъат, приемный сын Зайнаб, вспоминает все то, что было связано в его жизни с матерью. Но этот прием характерен — знание Санъата весьма ограничено во времени и пространстве, о многом он знает лишь по рассказам, однако автор вовсе не пытается восполнить такое видение, такое понимание. Тем самым достигается объективность повествования — образ человека предстает перед нами отнюдь не в упаковке сложившейся легенды, он соткан из противоречий, из недосказанностей и потому противится округлым, исчерпывающим определениям.

Повесть Мухаммадиева характерна для литературы и искусства 60-х годов с присущим тому времени пафосом документальности. Но фильм-то Сабиров ставил в самом конце 70-х!

Зрителя, знакомого с повестью, удивит, вероятно, многое. «Она была, — сказано в повести о Зайнаб, — высокого роста, приятна лицом и хорошо сложена, только походка у нее была далеко не женственна, не похожая на ту, которую поэты сравнивали с походкой изящной куропатки. Где могла приобрести такую походку женщина, вся жизнь которой прошла в тяжелом труде?!». С. Сабзалиева, играющая Зайнаб в фильме, мало чем напоминает такой портрет. Скорее напротив, ее героиня очень женственна, она плёняет той особой прелестью, которой полна женщина

«Встреча в ущелье смерти»

тридцати лет. Нетрудно высчитать однако (по жизнеописанию Зайнаб), что в повести ей уже за сорок, что у нее трое детей, отнимающих немало времени. «Вот и сегодня, — читаем дальше, — с утра до полуночи она была в ревкоме, потом забежала домой, наскоро перестирала белье, развесила, разожгла очаг и настряпала еду для троих своих детей. А теперь пришла учиться владеть саблей». В фильме у нее только один сын, и мы не увидим ее за стиркой белья, и владеть саблей учит ее не приемный сын Санъат, а влюбленный в нее Гул (С. Курбанов).

В повести о любви нет ни единого слова — ее заменяет список мужей Зайнаб, а точнее, перечень унижений и надругательств, которым она подверглась за свою жизнь. В фильме же любовь — один из главных «персонажей». И если в повести Зайнаб, отправившись на переговоры с курбаши Косымом, встречается со старым знакомым ее бывшего мужа, то в фильме она сталкивается с ним самим. Они враги, самые настоящие враги, однако возникает впечатление, что чувство курбаши к своей бывшей жене обладает некоей автономностью и классовые противоречия никак на него не влияют. Убив Зайнаб, он страдает, его отчаянию, кажется, нет предела.

Согласитесь, различия между повестью и картиной довольно-таки существенны. Чем же вызвана столь коренная трансформация фабульного ряда?

Вот один из первых и ключевых эпизодов фильма Сабирова — встреча Зайнаб со своим бывшим мужем, курбаши, который прибыл на переговоры. Речь идет о капитуляции басмаческого отряда. Он командир этого отряда, она — председатель райкома, между ними глухая стена вражды и ненависти. Но, всматриваясь в Зайнаб, курбаши вспоминает их свадьбу и то, какой прекрасной была в тот день невеста. Вспоминает и Зайнаб — и на экране мы видим, каким унижениям подвергал ее супруг, как решила она порвать с ним. Чувство ее угасло, оно было растоптано, убито, его же чувство, судя по всему, только теперь прозрело, увидело цену тому, что почиталось за бесценок.

Подобных ретроспекций в картине множество. Сегодняшнее, сиюминутное постигается через прошлое, через его событийный смысл. Оно, прошлое, и определяет ту смысловую атмосферу, которая, как правило, доминирует в кадре. И эта атмосфера во многом перестраивает фабульную линию, определяет общий стиль вещи — перед нами драма людей, несвободных от груза прошлого. И потому столь значительную роль начинает играть в картине курбаши, несущий тему этой несвободы, наглядно, пластически воплощающий ее.

Тут и проявляется одно из главных отличий поэтики повести и ее экранной интерпретации. Духовная жизнь героини повести Мухаммадиева лишь на какой-то вершок выступает на поверхности жизни — в скуповатом жесте, движении, поступке. Хрестоматийный пример с айсбергом был бы, наверное, в чем-то уместен здесь — нам действительно представлена лишь опорная схема, биографическая наметка, скажем так. Характер героини не поставлен в центр, напротив, он выведен из фокуса — жизни предоставляется право высказаться самостоятельно. У человеческой судьбы как бы отнят сюжет, едва ли не все внимание отдано семантике реального пластического жеста, слова, действия. Сабиров же ставит в центр именно судьбу, ее сюжет, прочно захватывающий любое действие в тиски предопределенности. Отсюда наша зрительская догадка о драматическом исходе, отсюда же наше сочувствие героям картины.

Драматическое разрешение конфликта говорит в конечном итоге о справедливости исторической судьбы, и в этом проявляются, в частности, черты эпического произведения. Каждый из главных персонажей воплощает закономерность превращения, происшедшего в жизни класса, того социального круга, к которому он принадлежит. Однако остается и некий личностный остаток — индивидуальный случай все же имеет и свои параметры. Сабиров обостряет это противоречие индивидуального и всеобщего. Нас не может не поразить отсутствие нормальной логики в поступках курбаши — убивает женщину и стенает при этом, ненавидит и любит одновременно. Не слишком

ли наглядно это столкновение противоречий, не слишком ли прямолинейно представлено оно в игре актера? Опера какая-то, да и только.

Бранное это слово — «опера» — для кинематографиста. Оперность до сих пор почитается страшным грехом в кино. Но, кажется, тут следовало бы быть более осторожным, более внимательным к реальным процессам, происходящим в искусстве, культуре вообще. В особенности, если речь идет об искусстве, впитавшем в себя многое из того, что составляет душу культуры азиатского континента.

К оперности, мелодраматичности мы еще вернемся в этой статье. Здесь поставим только небольшую зарубку. Отметив существенность несовпадения индивидуального и всеобщего — происшедшее в народной судьбе глубоко справедливо и обосновано, в нее впадают судьбы отдельных людей, этих ручейков истории, — нас, однако, приглашают всмотреться в драматичность частных историй, в неповторимость их. Обнаружить точки пересечения времени — исторического и бытового. В узловые эти точки и вглядывается автор, и этот интерес во многом обусловливает своеобразие стилистического задания, которое он сам себе ставит. Я ведь не случайно так настойчиво сравнивал повесть Мухаммадиева с фильмом — нужно было показать, как активно перестраивается в картине Сабирова фабула, как творится сюжет совершенно иного свойства, иного мироощущения. Новое соотношение фабулы и сюжета выявляет и черты нового, отличного от повести жанрового образования, в котором явственно слышны мелодраматические ноты. Случайны ли эти звуки, или все же можно увидеть, подметить и какие-то закономерности?

Вот вопрос. Обратимся к другому фильму, принадлежащему режиссеру М. Касымовой.

«А счастье рядом» — так называется ее картина. В самом названии уже очень много фабульного смысла. Женская судьба снова в центре, судьба, пытающаяся найти для себя новую форму, новое содержание.

Рано́ (украинская актриса Р. Недашковская) работает на строительстве большой электростанции (картина снималась в Нуреке), героиня красива, имеет троих прекрасных детей, и все же женская доля ее не задалась — у детей нет отца, у жены мужа. Правда, рядом идет по жизни Ахмед (А. Мухамеджанов), зна-

«А счастье рядом»

менитый бригадир, человек, состоящий, кажется, из одних достоинств, не последним из которых является то, что он холост...

Да, нехитрая, незатейливая фабула... Счастье рядом, совсем-совсем рядом, руку протяни, и преград вроде бы нет особых — разве что внутренние: трудно признаться первой, первой высказать заветное.

Рано́ находит все-таки способ приблизиться к своему избраннику — она берет на себя роль свахи, сводни. Раз за разом предпринимает она попытку свести Ахмеда с хорошей девушкой, и каждый раз зритель понимает, что это лишь форма обнаружения, манифестации, пусть и завуалированной, собственного чувства. С другой стороны, «сводня» является хорошо знакомой как по жизни, так и по искусству ролью, которая позволяет изнутри просматривать частную жизнь двоих. Тем самым Рано́ получает возможность лучше узнать своего избранника, прежде чем решиться на что-то определенное.

По сути дела перед нами все предпосылки для мелодраматического сюжета. Мелодрама — это ведь не что иное, как драма личного чувства, переживаемая на миру, на людях, на авансцене. В отличие от обычной драмы мелодрама реконструирует закрытость частной, приватной жизни, поэтому зритель и чувствует некую «закулисность» этого зрелища, участники которого словно бы не подозревают о том, что их видят. Не оттого ли при всей, казалось бы, условности мелодрамы зритель чувствует себя в общении с ней более естественно, более свободно и органично? Мне думается, К. С. Станиславский был прав, полагая, что, «смотря мелодраму, зритель считает, что все, что показано в пьесе, произошло обязательно в жизни, в быту, а не на сцене». В силу этого Станиславский говорил даже о том, что «театральная условность противопоказана мелодраме»[2]. Хотя последнее уже не столь бесспорно. Всеобщей обозримостью, всеобщей проницаемостью личной драмы объясняется и очевидное тяготение мелодрамы в сторону эпоса, охотное заимствование мифологических сюжетов, различного рода жанровых архетипов.

Но такая открытость мира частной жизни всегда нуждается в сильной, выразительной мотивировке. Авторы фильма «А счастье рядом» и нашли ее, обратившись к ситуации, в которую поставила себя Рано́. Открылась возможность показать драматизм чувства, глубоко проникающего в мир своего избранника, близкого ему и в то же время отчужденного от него, не находящего в нем своего места.

К сожалению, не всегда эта возможность по-настоящему используется авторами. Мир героини фильма остается в целом статичным, в нем не обнаруживается процесс становления — отдельные душевные состояния лишь подверстываются к предыдущим. В картине множество персонажей, очень слабо связанных фабульно с образом Рано́, а в конце фильма Рано́ вообще вдруг надолго исчезает, оставляя зрителя в явном недоумении следить за романом Ахмеда и Лейлы. Такая несвязанность, разобщенность тем более бросаются в глаза, что мир каждого из героев в отдельности по сути дела мало индивидуализирован, а поэтому не представляет достаточно самостоятельного интереса вне фабульных связей с образом главной героини.

Объясняется все это вовсе не профессиональными просчетами режиссера. Что-то вынудило его уйти (точнее, попытаться уйти) от, казалось бы, налаженной было мелодраматической завязки. Но что же? Не думаю, чтобы здесь была одна причина. Дело не только в непрочности самой драматургии (сценарий А. Червинского). Не может не обратить на себя внимание стремление постановщика снимать натурные объекты в реальных условиях современной большой стройки, погружать частное бытие своих героев в мощное течение жизни. Этот материал, правда, существует в картине как-то особняком, сам по себе, но такое стремление нуждается в том, чтобы его отмстили. Ибо оно не случайно. Ослабленные фабульные связи заставляют поискать новые психологические мотивировки. Однако намерение это кажется каким-то робким, нетвердым. Течение

---

[2] Горчаков Н. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. М., 1951, с. 419.

фильма то и дело разрывается драматическими событиями — гибнет друг Ахмеда Захар, спасая сына Рано́, приезжает сестра Захара, Ахмед на какое-то время погружается в отношения с появившейся вдруг Лейлой... Так же внезапно эти отношения прекращаются, и зрителю дано догадаться и поверить: Рано́ и Ахмед будут, конечно же, вместе.

Стремление режиссера к стилевой полифонии очевидно. И если Сабиров довольно-таки последовательно трансформировал повесть Мухаммадиева, тяготеющую к очерковости, эскизности документального портрета, в жанровую форму, близкую мелодраме, то здесь мы встречаемся едва ли не с противоположным по направленности движением — от мелодрамы к очерковости, эскизности... Но, к сожалению, недостаточная осознанность конечного образа фильма помешала целенаправленной обработке жизненного материала. Обработка эта предполагает определенную систему в отборе стилевых средств. Отсутствие такой системы обычно лишает фильм четкой структуры, мешает персонажам глубоко укорениться в отражаемой действительности. Все сказанное выше еще не вывод, с выводами надо бы повременить. В искусстве их вообще делать небезопасно — глядишь, а вчерашняя неудача означала что-то большее, чем крепкая, добротная профессиональная работа. Поиск, даже если он нетверд и не до конца осмыслен, все же продуктивнее в конечном счете, чем демонстрация ремесла.

Но перейдем к следующей картине. Переход обещает быть очень интересным. Перед нами первая режиссерская работа Юнуса Юсупова, недавнего выпускника ВГИКа (мастерская Г. Данелия). Любопытно, куда направлены поиски молодого художника?

«Преступник и адвокаты» — выразительное название, не правда ли? Вот первый эпизод фильма: свидание одного из главных героев картины подростка Сироджа с отцом. Свидание происходит в тюрьме. Причина столь печального обстоятельства от нас долгое время скрыта. Вовсе не случайно, как потом окажется.

Отец и сын друг против друга. Их разделяет пространство стола, на котором цветок в стакане. На вопрос, отчего не смогла приехать на свидание мать, сын отвечает как-то уклончиво, так, что у нас возникает подозрение: тут что-то неладно. Расставаясь, отец (Б. Аннанов) передает матери цветок. Сиродж (И. Иркаев) выбрасывает его, едва выйдя за дверь.

Так выразительно обозначают авторы исходную ситуацию: крушение внутрисемейных связей. Видимо, связи эти некогда были очень крепки, если так болезненно переживает Сиродж возникшее отчуждение. Как устранить его, как возродить былое родство душ?

По-разному можно воссоздать в искусстве такую ситуацию. Во-первых, предоставив жизненной драме развиваться в своем собственном, естественном русле, не привлекая каких-то сильных сюжетных и стилистических средств, оставляя ее в каком-то далевом плане по отношению как к автору, так и к зрителям. И, во-вторых, прибегнуть именно к сильнодействующим «художественным снадобьям», резко приблизив этот особый, замкнутый в себе мир к нам, сделав его легко обозримым, проницаемым.

Режиссер Ю. Юсупов и сценарист А. Файнберг избрали второй путь. Избрали не сразу — при чтении сценария легко заметить, сколь удалена литературная первооснова от конечного экранного варианта. В сценарии основная фабульная линия была существенно утяжелена, осложнена далеким от фабулы материалом. Тем самым обнаружилось стремление внефабульного развития сюжета, что свойственно уже большим жанровым формам. Однако побочные линии слишком раздвигали социально-культурное пространство всего произведения — под его тяжестью хрупкая, незамысловатая история грозила рухнуть. Поэтому надо отдать должное дальновидности авторов, которые приложили, судя по всему, немало усилий для того, чтобы вычленить, сделать более рельефной основную фабульную линию будущей картины.

Возвращаясь домой после свидания с отцом, Сиродж замечает неподалеку от ворот своего дома такси. Нам еще неясно, отчего вспыхивает гнев мальчика при виде автомашины,

причину его мы узнаем позже. Сейчас же мы видим, как Сиродж довольно-таки ловко поджигает «Волгу», как выбегает из его дома растерянный водитель, а за ним женщина, мать Сироджа. И очень скоро Сиродж оказывается в милиции, в камере предварительного заключения, не признаваясь, однако, в чем же состоит действительная причина его поступка. Приходится разбираться следователю — вот тут-то и выступают на авансцену адвокаты Сироджа — его друзья и близкие. Они мало что понимают в происшедшем, для них, так же, как и для следователя, истинный смысл происшедшего скрыт, и тем не менее они всячески пытаются высветить положительные стороны характера своего друга, подчеркнуть случайность преступления.

Как видим, происходит вещь, довольно обычная для литературы и искусства, когда в экстремальной ситуации доселе непроницаемый интимный мир нескольких человек становится всеобщим достоянием. Появляются фигуры следователя и добровольных адвокатов, шаг за шагом помогающие нам разобраться в том, что же все-таки произошло. Как и в фильме Касымовой, процесс узнавания героя картины есть процесс выстраивания сюжета, позволяющего разомкнуть определенное социальное пространство и время. Но в фильме «А счастье рядом» подобное размыкание ни к чему, в общем-то, не приводит — содержательность приема в конечном счете равняется нулю. Почему так случилось? Наверное, потому, что так и не была найдена какая-то определенная точка зрения на события, послужившие основой для сюжета фильма.

Под такой «точкой зрения» я подразумеваю одно из, на мой взгляд, главных правил, при соблюдении которого художник способен придать своему произведению художественную целостность, — единство режиссерского взгляда на материал жизни, выраженный в сюжете, композиции, характере и остальных слагаемых фильма.

Этот единый фокус, как мне думается, вовсе не обязательно должен быть материализован в некоей декларативно заявленной режиссерской тенденции, «деспотически» организующей пространство фильма. Но все же и в системе моральных оценок, которые выявляются во взаимоотношениях между персонажами фильма, и в логике развития сюжета должна с допустимой категоричностью овеществиться некая единая авторская точка зрения на действительность, способная собрать в своем видении внешне несобранный жизненный материал.

Фильм «Преступник и адвокаты» строится таким образом, что мы получаем возможность просматривать жизненную драму героев фильма с весьма определенных точек зрения. И эти-то точки зрения как раз и есть самое интересное в картине. Именно такой парадокс: главные герои фильма, как правило, не вызывают того любопытства, которое мы часто испытываем, глядя на фигуры второго плана, эпизодические.

Вот, к примеру, тренер Сироджа (Н. Рыбников), к которому заявляется следователь. Дома у тренера очередная драма — жена уходит. Очередная, потому что, как объясняет тренер, уходы жены регулярны, это уже некий ритуал... На экране перед нами уставший от жизненных неурядиц, немолодой уже человек, сохранивший, тем не менее, доброту в отношении к людям. Доброта эта, как и ироничность героя, не нечто абстрактное, а вполне конкретные земные свойства, хорошо нами ощущаемые прежде всего в отношении к Сироджу.

Или одноклассница Сироджа Вера, очень эмоционально защищающая его, уверенно доказывающая, что он не способен на хулиганский поступок. Или завуч школы — следователь находит ее на свадьбе. Опять-таки характерный штрих: режиссер вписывает образ в определенную среду, определенный круг, персонаж становится пластически выразительней, неповторимей, конкретней. Завуч уводит следователя (М. Хасанов) в комнату — надо поговорить. Следом врывается ее обеспокоенный муж, и требуется некоторое усилие для того, чтобы снять его ревнивые подозрения... И опять-таки это работает на образ, обогащает наше представление о нем, заставляет по-особому видеть ретроспективные эпизоды, воссозданные по рассказам свидетелей.

И даже персонажи, которых мы могли бы назвать третьестепенными, так как они возникают в воспоминаниях Сайрам, матери Сироджа, тоже достаточно выразительны и объемны по богатству того жизненного материала, который они репрезентируют. Такова соседка Сайрам, сыгранная в несколько фельетонном ключе. Таков и дед Сироджа — в актерской пластике превосходно выражено чувство человеческого достоинства.

Итак, в большинстве случаев мы предельно ясно ощущаем, как именно относятся второстепенные персонажи к тому, что произошло в жизни главных героев. Значительно меньше мы чувствуем, как видят, как ощущают происходящее Сиродж, его отец и мать, Ризо, тот самый таксист, машину которого сжег Сиродж. Умом-то мы, конечно, все отлично понимаем — схема отношений прочерчена более чем ясно. Но отношения эти словно бы бесплотны, ибо заданны и неподвижны. Наверное, можно было бы это сформулировать так: авторское отношение к действительности, овеществленное, главным образом, в точках зрения второстепенных персонажей («адвокатов»), — первично, сама же действительность, самосознание героев — вторичны. И посему это самосознание, процесс его развивается по законам, нами же, автором и зрителями, определяемым. И коль восстает в нас чувство справедливости, коль жаждет оно осуществиться, мы не откажем ему в этом.

Значит, действительность «нагибается», как любил говорить Достоевский, по законам мелодрамы. Так вроде бы. Во всяком случае, именно в мелодраме доминирует внешняя точка зрения на воссоздаваемый мир, и именно этим объясняется такое живое и такое активное наше зрительское сопереживание экранным событиям.

Все заканчивается хорошо в картине Юсупова. Ризо, некогда любивший Сайрам (С. Сабзалиева), а теперь, спустя много лет, вдруг появившийся вновь и нарушивший равновесие в семье, уходит, исчезает, сделав на прощание благородный жест — возместив сумму, требуемую за сожженный таксомотор. Сироджа осудят только условно, он выйдет на свободу, попав в объятия своих родных. Распутается, почти распутается еще один узел — выйдет на свободу отец Сироджа. Незадолго до этого мы узнаем, что в тюрьму-то он попал потому, что принял на себя вину жены, сидевшей за рулем машины в тот момент, когда был сбит человек. Двойная вина Сайрам несколько искусственно испаряется на наших глазах, все было дурным сном, оказывается, не более того. И в финале дождь (слишком уж явная метафора душевного состояния героев) омывает Сироджа, его отца и мать — родство, ощущение близости, так внезапно разрушенной, восстанавливается.

Перед нами мелодрама, и авторы не скрывают, что ориентируются именно на этот жанр. Предрассудок, согласно которому мелодрама — это заведомо нечто второсортное, ими преодолен. Тем самым я вовсе не утверждаю, что молодой режиссер добился какой-то особой принципиальной победы. Но работал он, мне кажется, весьма осознанно. Юнус Юсупов, несмотря на известную непоследовательность поиска, сумел в традиционный для среднеазиатского кино жанр внести то, что отвечает потребностям сегодняшнего зрителя. И в лучших эпизодах фильма «Преступник и адвокаты» подтвердилось, что мелодрама — один из тех жанров, которые способны не только приковать к жизненному материалу зрительское внимание, но и выявить его социальное содержание с необходимой художественной глубиной.

В связи с этим хочу сказать, что пришла пора внимательней всмотреться в эволюционное, так сказать, значение мелодрамы. Всмотреться в то, как работает мелодрама в деле развития, поступательного движения искусства. Ее значение на разных этапах такого развития неодинаково. Тем более необходим ответ на вопрос: что же и как делает, какую работу производит мелодрама в истории искусства?

Чтобы ответить на него, необходимо подробное исследование. Здесь я ограничусь лишь несколькими примерами. Украинская профессиональная драматургия начинается с «Наталки Полтавки» И. Котляревского, мелодрамы,

оперы (мелодрама — это ведь и есть, по этимологии слова, песенная драма; в Италии и сегодня оперу именуют мелодрамой). Неслучайность такого начала для всякого украинца очевидна — пение действительно как бы в крови у нашего народа, пение наиболее органичный, естественный способ раскрыть свой человеческий мир. «Песенная драма» — это позже и «Назар Стодоля» Т. Шевченко, и театр, руководимый М. Кропивницким, его драматургия. Традиции этого театра до сих пор живы, до сих пор действенны. Опираясь на них или же отталкиваясь, вступая в спор, возникает затем драматургия И. Франко, Леси Украинки, М. Кулиша, театр «Березиль» и Театр имени И. Франко. То, что в той же драматургии Котляревского человеческий мир увиден, прочувствован как бы извне, очевидно. Но именно в рамках такой драматургии с какой-то особой наглядностью осуществилась пластически яркая, сюжетно выразительная «материализация» мира человеческих чувств.

И вовсе не случайно опять-таки, что уже во времена, когда, казалось бы, возобладал реалистический метод, в драматургии М. Старицкого и М. Кропивницкого мелодрама снова сказывается весьма существенно, привившись к реалистическому древу.

Или менее очевидный пример — проза Достоевского. В. Виноградов в свое время очень хорошо продемонстрировал, сколь большую роль сыграла в трансформации старых жанров во второй половине XIX столетия прививка сентиментальных форм, осуществившаяся прежде всего у Достоевского. Токи мелодраматического сюжета не раз пронизывали его произведения — ведь не из прихоти же вычитал И. Пырьев в «Идиоте» наиболее близкий ему мелодраматический сюжет.

А в кино? Вспомним, какое большое эволюционное значение имел жанр мелодрамы в немецком кинематографе 20-х годов — «Последний человек» Фридриха Мурнау тому ярчайшее свидетельство.

Для среднеазиатских культур жанровые традиции мелодрамы имеют, пожалуй, еще больший смысл — я здесь имею в виду, в частности, их особую роль в развитии дидактической традиции. Мир человека, согласно этим традициям, вскрывается главным образом для того, чтобы выставить тот или иной тезис, обладающий способностью оказывать воспита-

«Преступник и адвокаты»

тельное, формирующее воздействие на воспринимающего. Тем самым именно на полюсе воспринимающего сосредоточиваются основные содержательные моменты. Воссоздаваемый мир вторичен, он прежде всего иносказание. Но мелодрама же, ее сюжет представляют немалые возможности для формирования предметной, овеществленной точки зрения на действительность. Точки зрения как раз не абстрактной, а уже отчетливо синтезирующейся с объективной реальностью. Так формируется, вычленяется в конечном счете идея активности самосознания. Так создаются предпосылки к тому, чтобы уже вполне сознательно вносить конкретную, живую человеческую точку зрения в саму действительность, а если точнее, то такая точка зрения изначально материальна, изначально бытийна и потому бесконечно выразительна.

В этом мне и видится, если брать в главном, эволюционное значение мелодрамы. Конечно, зрителя она интересует сама по себе, а не тем, что служит промежуточным, переходным звеном на отдельных этапах развития искусства. Но художник, как и критик, мне думается, нуждается и в осознании процесса. В частности, такого, как смыкание мелодрамы с уже существующими и наиболее активными художественными формами. И тот факт, что авторы трех рассмотренных фильмов обнаружили явный интерес к жанровой форме мелодрамы, представляется глубоко закономерным.

●

Но кинопроцесс развивается, и развивается весьма быстро. Едва успеешь заметить и осознать одно явление, одну какую-то тенденцию, наметить ее предполагаемый результат, как результат этот уже поспевает, возникает перед нашими глазами и нуждается в скорейшем своем осмыслении. В данном случае речь идет о трехсерийной телевизионной картине Давлата Худоназарова «Юности первое утро», поставленной по роману П. Лукницкого «Ниссо».

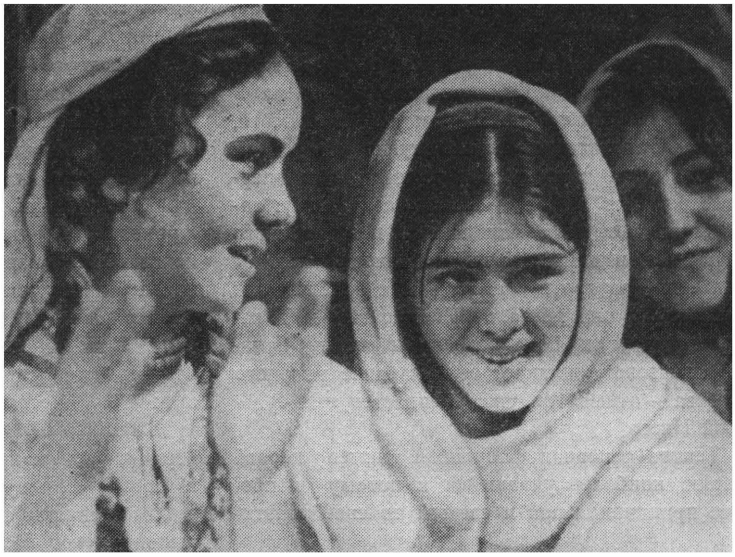
«В экранизации «Ниссо» П. Лукницкого... — говорил в одном из своих интервью режиссер, — меня... привлекает возможность показать судьбу таджикской женщины в переломный момент истории ее народа. Мы попытались сохранить положительные стороны литературного варианта и одновременно удалить некоторую экзотичность (разрядка моя. — *С. Т.*) и неточность, которые встречаются в нем»[3].

Я не случайно привел это высказывание, оно симптоматично. В нем уже намечена определенная полемичность не только по отношению к роману Лукницкого, но и по отношению к традиции поверхностного, туристического взгляда на мир, отдаленный от культурных центров, мир, сохранивший свою самобытность в ее первозданном естестве. Взгляд этот, как правило, выхватывает предметы понеобычней, поэкзотичней, но так и остается взглядом со стороны. Режиссер телесериала пытается открыть нам этот мир как бы изнутри.

Памирское селение, кажется, совсем затерявшееся в этой горной вселенной, оторванное от мира. Словно бы остановившаяся, законсервированная жизнь. Мерная, неспешная, необходимейшим образом связанная с естественной жизнью природы. Жест, походка, мимика, любое движение жителей горного селения предельно выразительны — надо только вглядеться, вчувствоваться, внедриться в само ядро этой действительности, увидеть ее как бы ее собственными глазами.

Я знаю, что Худоназаров очень уважительно относится к творчеству Роберта Флаэрти и наверняка мог бы в данном случае повторить его известное изречение: «Сюжет должен выходить из жизни народа, а не из действия отдельных личностей». По отношению к картине Худоназарова эта фраза исполнена большого смысла. В его фильме явлен качественно новый уровень познания народной жизни, самой нерасторжимой плоти ее. Именно от плоти, фактической основы этой жизни, а не от некоего эфирного, невесомого и потому весьма зыбкого и трудноуловимого идеального представления о ней и исходит автор картины. От жизни, от заложенного в ней и в сути своей неповторимого типа мироощущения, в котором и открывается искомый идеал, ведущий, направляющий человека на определенные жиз-

[3] Сб.: Таджикский экран. Душанбе, 1980, с. 79



«Юности первое утро»

ненные поступки. И поэтому в фильме действительность не оторвана от самосознания героя, напротив, она-то и составляет его основной материал. Потому столь поразительна, как мне кажется, здесь сращенность индивидуального помысла и жеста, движения природы, потому так согласован ритм внешней и внутренней жизни человека и той реальности, в которую он вписан.

Фабула, положенная в основу картины «Юности первое утро», конечно же, не нова. История женщины, освобождающейся из-под гнета феодальных предрассудков, из-под оков рабства, для среднеазиатской литературы, кинематографа является традиционной. Но решалась она (да и решается нередко еще и сегодня) преимущественно в духе просветительских традиций: человек обретал способность преобразовывать жизнь (и свою собственную, и жизнь народа) лишь с помощью неких рациональных средств, данных ему извне. Сама же действительность не облекалась доверием, в ней словно бы и не подозревалась возможность самодвижения, саморазвития. Соответственно на первый план выступало отношение автора и симпатичного ему героя к действительности, сама же действительность не могла не стать чем-то вторичным и посему подчиненным априорной идее, отблеском, отражением последней. Сегодня архаичность подобного по сути дела поверхностного подхода к жизни очевидна. Логика саморазвития, саморазвертывания действительности в неразрывнейшей ее связи с духовной жизнью человека — вот истинный предмет современного искусства. Сам процесс преобразования жизни немыслим без проникновения в историческое, нравственное самосознание народа, без опоры на это самосознание, на его идеал. Фильм Худоназарова подтверждает эту истину со всей очевидностью.

...Погибает мать маленькой Ниссо. Погибает потому, что не давала спать ее красота Азизхану, самому могущественному человеку в тех местах. Его подручные заманивают Розиямо в ловушку — у нее оказывается лишь один выход: тот, который она избрала — смерть.

Так начинается эта картина, сразу же выявляя основное противоречие в жизни народа. С одной стороны, жизнь его вписана в естественнейшее движение природы и сама так же проста, незамысловата и естественна. А с дру-

гой — она не оставляет возможности выбора, в первую очередь женщине. И маленькой Ниссо, судя по всему, предстоит совершить тот же круг, который был предначертан ее матери. По мере того как расцветает ее красота, яснее становится конечный пункт ее судьбы. И, несмотря на то, что в сердце Ниссо впервые оживает любовь к своему сверстнику, замуж отдают ее за Азизхана, и нет тут иного пути. Но, видимо, что-то передалось Ниссо от матери — наутро после свадьбы с ненавистным Азизханом она убегает. Река уносит ее в какую-то другую, пока неведомую жизнь, и напрасно зовет, окликает ее Азизхан с высокого берега — отныне он уже не властен над судьбой Ниссо.

Такова основная фабульная линия первой серии, наиболее удавшейся и потому наиболее принципиальной и свежей по своей поэтике.

Хотелось бы оговориться, что мы вполне сознательно отказываемся от рассмотрения в статье сериала во всем его объеме. Вторая и третья серии выглядят гораздо традиционней, в них режиссер не смог удержаться на заявленном уровне, развить найденное в первой части картины.

Если бы развитие фабулы первой серии фильма совпадало с развитием сюжета, то мы вполне имели бы право опять-таки говорить о мелодраматическом жанре, о свойственной ему организации пространства и времени, о доминировании всеобщей, мудрой и справедливой и потому милостивой к положительному персонажу эпической судьбе.

Но сюжет тут действительно выходит из жизни народа, а не из жизни отдельных личностей. Сюжет возникает из переплетения, столкновения многих фабульных линий. Значимо, содержательно все, что попадает в плоскость кадра. И наиболее существенны как раз не драматические вспышки сюжета, а то, что происходит между ними — приготовление пищи, поиски хвороста, разжигание огня. Ибо это и есть жизнь, то, что вызывает наиболее пристальное внимание автора. Интерес этот глубоко содержателен — мы шаг за шагом приближаемся к мысли о том, сколь победительна, сколь мощна эта жизнь, сколь красивы люди, работающие на этой трудной горной земле.

Худоназаров — прекрасный знаток народного быта, традиционной бытовой культуры, народного искусства. Достаточно сказать, что собранная им коллекция произведений народных мастеров оставляет сильное впечатление, о ней даже писали в специальной прессе (см. журнал «Декоративное искусство СССР», 1977, № 9). В его картине воссозданы народные праздники, трудовые процессы, в том числе и те, что уже канули в Лету. Но это совсем не похоже на этнографическую экспозицию, инвентаризацию раритетов. Потому что всем вещам и предметам найдено соответствующее художественное ви́дение — они втянуты в развертывающийся процесс самосознания героини. И потом, если в той же мелодраме, к примеру, наблюдается заметная упрощенность отношений внутри воссоздаваемого мира, который и есть предмет авторского постижения, упрощенность, идущая от того, что между персонажами нет, в сущности, никаких связей, которые не контролировались, не фиксировались бы автором и зрителем, то тут все предметы живут своей особой жизнью. В ней нет ничего таинственного, необычного. Это просто жизнь, живая, естественная, прекрасная своей неповторимостью и своей всеобщностью. И потому быт в картине Худоназарова (точнее, в первой ее серии) поднимается до уровня бытия, до уровня художественно-философского осмысления действительности.

Мир нуждается в том, чтобы его увидели. Нужна соответствующая настройка оптики — ведь можно смотреть и не видеть. Нужно, стало быть, ви́дение — конкретное, овеществленное в материи жизни. Примером такого видения и является картина Худоназарова. А пример, как известно, дело заразительное. Будем на это надеяться. И ждать. И всматриваться — что же происходит? Критике тоже необходимо свое личностное, свое овеществленное видение. Лев Толстой когда-то подметил, что все великие русские критики строили свои концепции на материале творчества одного конкретного писателя. У таджикских кинокритиков, мне кажется, есть прекрасная возможность выстро-

ить такую концепцию на фильме Худоназарова — с тем, чтобы с помощью ее проникнуть в завтрашний день национального кинематографа. Итак, секрет достижения молодого режиссера достаточно прост — полнота, определенность человеческого характера соединяются с глубинным пониманием сущностных основ народной жизни. Камера здесь (фильм снимали несколько операторов, и среди них сам Худоназаров — напомню, что он, несмотря на молодость, опытнейший оператор, запомнившийся прежде всего по совместной с Кимягаровым работе над трилогией по «Шахнаме») изумительно наблюдательна по отношению к действительности, ее формам, складывавшимся на протяжении многих веков. Фильм снимался на Памире, там, где родился и вырос Худоназаров. Быть может, поэтому столь естественно раскрываются на экране человеческие характеры, их обусловленность мерным, неспешным ритмом природы, их слитность с процессами труда.

Ритм этот надо не только знать, но и чувствовать изнутри. Во всем, в том даже, что может показаться на первый взгляд третьестепенным. Темп ходьбы, к примеру. В горах ведь чаще всего приходится идти вверх, мерность, постоянство ритма там жизненная необходимость: дыхание должно быть ритмичным, ровным. Отсюда и временна́я протяженность кадра, его длительность, которая воссоздает реальную действительность, реально-историческое течение времени. А в итоге — ощущение правды, всамделишности происходящего, человеческой его достоверности.

И еще — в фильме снималось совсем не много профессиональных актеров, большинство ролей, больших и малых, исполняли те, для кого жизнь в горах совсем не экзотика, а просто близкий, обжитый мир. Многие эпизоды снимались на родном для участников съемок шугнанском языке, который во многом отличен от литературного таджикского. Это позволило достичь большой пластической свободы исполнителей — связь, взаимозависимость пластики и языка обнаружила себя настолько, что одно время у создателей фильма возник даже план оставить в фонограмме шугнанскую речь, сопроводив ее, естественно, синхронным переводом (жаль все же, что от этого замысла отказались — думаю, что фильм в результате только выиграл бы).

Усилия создателей картины увенчались успехом, главным образом, в первой серии, поскольку две последующие, повторяю, выглядят намного слабее. Удалось главное — язык воссоздаваемой реальности является внутренним, глубоко органичным языком, речью самого автора, именно поэтому его присутствие в мире фильма так ненавязчиво. Худоназаров снимает рациональную, дидактически мотивированную обусловленность человеческого характера — в последнем образ неотделим от смысла, отдельное, особенное здесь не иллюстрирует всеобщее, а непосредственно его выражает. Народ, его мысль, его слово и чувство получают возможность высказаться — они тут не только и не столько объект художнического внимания, сколько сам субъект высказывания (и оттого ощущение смыслового и чувственного тождества субъективного и объективного в фильме).

Вера в родной народ, в беспредельность его сил и возможностей пронизывает всю картину, делая ее, с моей точки зрения, заметным явлением не только в таджикском, но и во всесоюзном кино.

Фильм, содержащий нечто новое, всегда перестраивает существующую иерархию представлений о возможностях и путях развития кинематографа. Соответственно обогащается и сама история национального искусства — осмысление этого процесса, собственно, и должно составлять ближайшую цель и задачу кинокритики. Новое открытие всегда сопровождается потребностью в обновлении реальной картины кинопроцесса, в выдвижении концепции, которая бы давала существенно иное представление о прошлом, сегодняшнем и завтрашнем (да-да, именно завтрашнем!) дне национального кино в лоне всесоюзного кинематографа. То есть изменившаяся действительность искусства, его социокультурного бытия понуждает к более глубокому пониманию кинопроцесса как *действительного движения*.

Отклики таджикских критиков на сериал «Юности первое утро» позволяют предположить, что это обстоятельство почувствовано ими достаточно глубоко. Например, можно привести весьма обстоятельную рецензию того же А. Ахророва в газете «Миориф ва маданият» («Просвещение и культура») от 2 декабря 1980 года.

Да и авторы других рецензий единодушны в том, что достижения фильма важны для таджикского кино. Вот только само новое узнается далеко не всеми — точнее, не всем критикам фильма удается перейти с языка интуитивных предположений на язык логики критического исследования. Поэтому и новое отыскивается подчас не в главном, а в частностях — в том, к примеру, что очеловечен традиционный образ злодея, а это обстоятельство показалось некоторым излишней вольностью в обращении с историческим материалом. Тем самым новое трактуется как антиштамп и только, а не как открытие нового жизненного содержания. Что ж, это еще раз доказывает необходимость выработки концепционных представлений о кинопроцессе как о действительном, а не иллюзорном явлении, концепций, которые и сами бы обретали способность становиться действительным, реальным фактором кинематографической жизни. Развитие таджикского кино доказывает, что необходимость эта — наинасущнейшая. От нас, критиков, может зависеть очень многое — в том лишь, однако, случае если ответственность за любимое всеми нами искусство мы разделим поровну с теми, кто создает фильмы.

То, что в этих заметках уделено немалое внимание жанру мелодрамы, конечно же, не должно восприниматься читателем, как попытка ориентировать таджикских кинематографистов только на этот жанр. Таджикское кино развивается в разных направлениях, оно знало примеры обращения к эпосу и социально-игровой драме, к приключенческому фильму и комедии. И в новых своих работах кинематографисты республики, разумеется, по-прежнему будут стремиться к жанровому многообразию, к многокрасочности художественной палитры.

●

Когда читатель получит эту статью, на таджикский экран выйдут новые фильмы. Кинопроизводство делает свое дело, и критику, пишущему обзоры, приходится смиряться с тем, что какой-то новый фильм неизбежно остается за рамками его статьи. Уезжая из Душанбе, я знал, что заканчивает новую работу М. Касымова, что вот-вот будет готова первая копия фильма А. Тураева «Бросок». Всегда кажется, что не увиденные тобой фильмы как раз и будут теми искомыми аргументами, которые уточнят твои позиции, ответят на вопросы, разрешат сомнения — словом, станут определенным этапом в эволюции и самих художников, и кинематографа республики в целом. Но — во всяком случае — новые таджикские фильмы непременно отразят движение кинопроцесса, связанного незримыми нитями с живой реальностью нашей жизни. Задача критики состоит, в частности, в том, чтобы эти «незримые нити» становились зримыми, чтобы субъективные побуждения авторов включались в объективный ход развития нашего многонационального искусства.

Киев — Душанбе — Киев

«Звездопад»
«Ночь коротка»

Армен Медведев

«Лишь теперь понимаю...»

«ЗВЕЗДОПАД» (по мотивам произведений Виктора Астафьева)
Сценарий и постановка И. Таланкина. Оператор Г. Рерберг. Художник В. Аронин. Композитор А. Шнитке. Звукооператор В. Мазуров. «Мосфильм», 1981.

Тема самоопределения Личности в космосе Истории давно занимает воображение режиссера Игоря Таланкина. Впрочем, только ли его? Можно утверждать, что сам процесс развития советского кинематографа в 60—70-е годы шел под знаком настойчивого желания открыть и понять новые, современные соотношения между миром Истории, миром многосложной общественной жизни, текущей из прошлого в будущее, и миром Личности, в котором ток времени напоминает о себе мгновениями и явлениями неповторимыми.

Второй отряд «третьего поколения» советских кинематографистов, к коему принадлежит и Таланкин, начинал как раз на рубеже шестидесятых. Уже делали свою работу, обновляя, обогащая общественное сознание «Весна на Заречной улице», «Дом, в котором я живу», «Баллада о солдате», «Судьба человека»... Кинематограф наш на подъемной волне обостренного внимания к повседневности «рядового» героя эпохи достиг высоты, с которой открылись не отмеченные ранее на экране координаты соприкосновения Истории и Личности. Система этих координат, как прояснили годы, оказалась чрезвычайно сложной. Причем ощущение и понимание меры сложности парадоксально возрастали с накоплением в арсенале современного кино образных средств, способных, казалось бы, просто и навсегда систему разомкнуть.

И сегодня, оглядываясь вспять лет на двадцать, мы особо отчетливо видим, как на почве свершений минувшего прорастали и прорастают зерна новых, все более значительных вопросов, обращенных временем к искусству. Можно ли в такой связи представить развитие советского кино в 60—70-е годы вечным движением в фатально таинственную бесконечность, движением причудливым, вовлекающим в свое русло явления разные, противоречивые, далеко не всегда поддающиеся механическому воссоединению в единое этическое и эстетическое строение? Можно, если не заметить за спектром проблемно-тематических исканий и обретений нашего кино, за сменой художественных проб, выражающих эти искания — от поэтического кино до публицистического фильма-диспута, от притчи до киноромана, — тенденции главной, всепоглощающей и все объединяющей связью глубинной и целесообразной. Тенденции, определяющей не просто серьезные сдвиги в родовых свойствах природы экранного искусства но в конечном итоге ведущей к перерождению их в новое качество, в невозможную ранее материю творчества. Суть тенденции — в стремлении кинематографа к современным высоким уровням исторического мышления, в прорыве его к тем сферам бытия, которые считались еще недавно абсолютной привилегией «старших» искусств, литературы в первую очередь.

Вот и новый фильм И. Таланкина — «Звездопад» — явление, примечательное не только своеобразием законов творчества, избранных в данном случае автором, но и очевидной неизбежности подобного выбора. Остро и четко обнаруживает себя эта неизбежность при сопоставлении фильма «Звездопад» с лежащими у его истоков повестями писателя Виктора Астафьева.

Вспомним, в титрах картины указаны три вещи, по мотивам которых она и создана: «Звездопад», «Сашка Лебедев», «Ода русскому огороду». По мотивам... Такая формула экранизации служила зачастую знаком некоторого остранения кинематографиста от литератора, оправданием ломки и перестройки художественного каркаса книги или пьесы во имя реализации содержания первоисточника на уровне, кинематографу доступном.

Не так в «Звездопаде», действительно созданном по мотивам астафьевской прозы, а не просто по сюжетным ее линиям. Близость фильма к известным военным повестям подтверждает значение одного из интереснейших явлений современной духовной жизни общества, персонифицированного, в частности, и в творчестве В. Астафьева.

Новизна же явления, глобального по влиянию своему на все советское искусство, особо отчетливо выявилась в эволюции темы, вот уже более тридцати лет занимающей одну из обширных, определяющих сфер в нравственном обиходе нашего народа. Предваряя четырехтомное собрание сочинений В. Астафьева, писатель В. Курбатов заметил по этому поводу: «Исподволь, год за годом менялся взгляд прозы на войну. В солдате оживал мирный человек, и это существенно перестраивало зрение. Время обретало даль и побуждало уже не к одному художественному отражению, но к художественной философии. Война отдалилась на расстояние истории. Пришла пора анализа качественных перемен психологии военного человека, потому что нет глубже заблуждения, что человек един в мире и на войне».

В этой формуле пафоса «военной» прозы семидесятых годов более всего, однако, интересно и важно то, что выводит нас за пределы одной, огромнейшей, повторим, темы. «Расстояние истории» придало новую объемность не только воспоминаниям о войне и не только в литературе. Историзм свой обнаружили в течении современной жизни многие категории нашего бытия.

Это открытие явно несли в себе произведения советского искусства и в немалой степени — фильмы конца 50-х, а также 60—70-х годов. Вера в Личность, не просто в ячейку общества, но активную, созидательную силу прогресса была замешана в них не только на пафосе, но и на драматизме претворения идеалов человечества в повседневности человека.

Собственно, и новый-то взгляд искусства на войну, стремление не только (хоть и это огромно) художественно отразить, но и художественно о с м ы с л и т ь исторические события — все это обусловлено общественной потребностью, ведущей ныне искусство, потребностью понять, увидеть достойное место человека на нашей неспокойной планете, разгадать оптимизм самореализации личности в мире, облик которого подчас не только сложен и противоречив, но хаотичен и жесток.

Осознание такой потребности некогда помогло И. Таланкину найти свою дорогу в искусстве, предопределило и оформило ему одному присущие художественные способы исследования бытия личности в контексте и атмосфере эпохи. В первой же самостоятельной работе режиссера — фильме «Вступление» — явлена была смелость понимания трагического распада привычных, естественных связей между людьми и в мире одного человека под натиском исторических событий. Это был новый обертон мотива, всего за считанные годы до «Вступления» сильно и чисто прозвучавшего в «Балладе о солдате» и, что особенно важно, благодарно услышанного обществом. Не нам принадлежит идея сопоставить «Вступление» и «Балладу...». Это сделано уже было в рецензиях и статьях, сопровождавших появление картины И. Таланкина. Мы напомним лишь итоговую констатацию, казавшуюся неопровержимой восемнадцать лет назад: «Вступление» берет начало там, где «Баллада о солдате» завершается многоточием...

Конечно же, И. Таланкин принял от авторов «Баллады о солдате» эстафету пристального, мужественного исследования жизни народа в военную пору, более обстоятельно, более жестко обозначив ее духовные и материальные приметы. Но сегодня недостаточно

прочертить преемственную связь между «Балладой о солдате» и «Вступлением» только по исторической горизонтали. Ведь в развитом опыте нашего кино эти произведения взаимодействуют и ныне. «Баллада...» остается своеобразным символом времени, одной из вершин всего советского искусства, ибо явила собой совершенное воплощение того образа войны, который рожден был неутихающей болью и неисчерпанными надеждами «фронтового поколения». Там наш взгляд на героя направлен был элегическим зачином авторских раздумий о нем — «он бы мог стать...», и это сообщало фильму В. Ежова и Г. Чухрая силу проникновения в души зрителей, еще только на четырнадцать лет переживших войну, сохранивших ясность уверенности в обязательном торжестве гармонии в мире, очищенном от скверны фашизма, залечившем раны.

Непреходящая актуальность таких произведений, как «Баллада о солдате», в том-то и состоит, что мировоззренческая программа, в них заключенная, служит рубежом, от которого, в согласии с запросами времени, искусство продолжает изыскание актуальных нравственных ценностей в опыте истории. Вот и Таланкин, несомненно помня и ценя фильм Г. Чухрая, все же предложил во «Вступлении» иначе, с другого «острого угла» (выражение М. И. Ромма) современной ему жизни посмотреть на пережитое когда-то. Он впрямую размышляет о тех (и от имени тех), кому выпало ж и т ь после войны. Вступая в жизнь, опаленную и развороченную, юный герой фильма не просто восстанавливает разорванные связи, но устанавливает их уже на лад своего поколения, познавшего бремя причастности к истории.

Для того чтобы сограждане шестидесятых годов могли строже и серьезнее оценить прочность и ладность этих новых, узлами войны отмеченных связей, режиссер и задается вопросом «встречным» по отношению к «Балладе...»: как все начиналось сызнова, почему люди военной поры не вдруг и не просто с т а н о в и л и с ь мирными, нынешними людьми? Ответ искусства на подобные вопросы, ответ неоднозначный, объемный, был еще впереди. «Вступление» же запомнилось как одна из самых первых его «фраз». Несколько лет спустя те же вопросы с большим драматическим напряжением, с еще более сильным ощущением сложности их разрешения прозвучали в фильме «Дневные звезды»... До появления «Звездопада» оставалось свыше пятнадцати лет.

Тем не менее, беседуя с журналистами на последнем кинофестивале в Венеции, И. Таланкин заявил, что рассматривает «Вступление», «Дневные звезды» и «Звездопад» как цельную трилогию о войне... Что же, если оценивать его новый фильм в таком контексте, нужно найти точки соединения давнего и нынешнего. Прежде всего, вспоминая сегодня «Вступление» и «Дневные звезды», понимаешь

«Звездопад».
Сашка — П. Юрченков,
Миша — П. Федоров

также, почему в принципиальных своих работах И. Таланкин, не боясь вторичности, обращается к литературе. В. Панова, О. Берггольц, В. Астафьев... В русле одной кинематографической биографии, а следовательно, и в русле кинопроцесса занимают определенное место произведения, в первоначальном своем существовании иначе расположенные и подругому соотносящиеся. В сотворчестве с близкими ему писателями И. Таланкин ищет свободы от традиций кинематографической формы, добивается особой гибкости и широты соизмерения мира объективно-исторического, мира своих героев и, наконец, собственного мира. Еще более примечателен характер литературы, увлекающей И. Таланкина. Он избирает то, что непросто (не только в начале шестидесятых годов, но и сейчас) поддается кинематографической интерпретации, то, что не освящено ординарным опытом экранизации. В этом он не первый и не единственный. Однако и среди других (немногих, отметим) мастеров советского кино он выбирает свой путь.

Власти над формой, исторической «стереоскопии» волнующих его образов режиссер добивается точным и тонким расчетом драматургической и монтажной архитектоники лучших своих фильмов.

Интеллектуальное как основа образного — такова доминанта творческого своеобразия режиссера И. Таланкина. Что замечено критикой давно, особенно в откликах на «Дневные звезды». Эта картина до сего времени остается в опыте нашего кино уникальной по смелости и последовательности попыткой свести в сфере киноповествования три измерения Истории — прошлое, настоящее, будущее, — на пересечении которых открывается Личность. Вспомним, как выверенное чередование разных по смысловой и эмоциональной окраске эпизодов и отдельных кадров создавало на экране образ причудливо, по законам памяти движущегося Времени. Образ, вне которого остались бы непостижимыми масштаб и самобытность лирического мира героини, поэтессы Ольги, образ, вне поля действия которого не резонировал бы камертон вещи: «И я тобою становлюсь, эпоха, и ты через сердце мое говоришь...» В сложных и простых, великих и малых образах и приметах времени соотносит режиссер олицетворенные, овеществленные понятия — «я» и «народ», «мое» и «общее». Поначалу детское, жадное «это мое» цементирует мировосприятие героини. Затем понятие «мое» в контексте фильма укрупняется, наливается светом пафосным и трагическим. Это «мое» — такова позиция человека, берущего на себя ответственность за все, вокруг происходящее. Без пронзительности ощущения «моего» нет, оказывается, для человека ни полноты горя, ни полноты счастья. И нельзя вырвать, вылущить это «мое» из общего, нельзя собственной, даже самой тяжелой потерей отгородиться от многих, чужих потерь. Нельзя обособиться ни в любви, ни в смятении, ни в радости. В образной плоти фильма «Дневные звезды» «мое» становится ощущением всеохватывающим. В нем объяснение постоянной неудовлетворенности человека собой, его душевной распахнутости, в нем и средоточие гармонии между личностью и обществом. Проведя свою героиню дорогой памяти от кровавых событий смутного для Руси времени до героических дней ленинградской блокады, И. Таланкин в конце этого пути открывает простоту сложного, черпая из опыта давней и недавней истории уверенность в благодатности «растворения» всеобщего в личном. Целесообразность истории торжествует в патетических аккордах пролога и эпилога фильма: вечный огонь, разгорающийся в память героев и жертв войны, поступь почетного караула, лица скорбные и взволнованные — кажется, все трагическое смятение прошедшего уравновешено в композиции торжественной и волнующей.

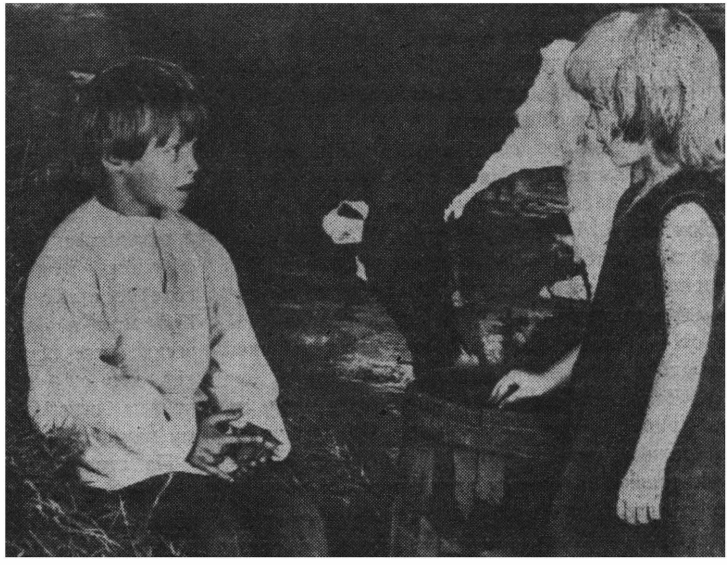
Обрамление, которое само по себе может показаться сегодня иллюстративным, от плоти «Дневных звезд» неотделимо. Эпическая патетика в фильмах первой половины 60-х годов часто сопутствовала лирическим размышлениям кинематографистов о преемственности между прошлым и настоящим. Вспомним в этой связи хотя бы «Мне 20 лет» Г. Шпаликова и М. Хуциева. Смешение лирики и пате-

тики оказывалось органическим, искренним способом выражения веры в нерасторжимость времен, а значит, и веры в нерушимую цельность Личности, испытуемой Историей. И при всей несхожести стилистики «Вступления» и «Дневных звезд», неизбежной хотя бы в силу разнородности художественного материала, почерпнутого И. Таланкиным у В. Пановой и О. Берггольц, два фильма накрепко объединены виденнем мира и человека, свойственным в те годы режиссеру.

Казалось, И. Таланкин тогда полно и внятно высказался о войне. Его гражданские, художественные пристрастия совершенствовались в тяготении к новым образам, новым мотивам бытия и быта человека. Прочертить его путь от «Чайковского» через «Выбор цели» к «Отцу Сергию» (впрочем, об этом фильме мы еще вспомним) в пространстве общих исканий нашего кино — задача специальная и непростая. Однако сегодня перед нами картина, сознательно, как уже было сказано, сомкнутая режиссером с ранними и давними работами и одновременно, по его же признанию (там же, в Венеции), сделанная во многом наново, во всяком случае не в прямое продолжение его прежнему художественному и нравственному опыту.

Признание это лишь изначально объясняет возникшую у мастера потребность возвращения к теме, на стезе которой он некогда искал себя в искусстве. Без сомнения, потребность эта стала насущной, нашла выход при встрече с другим крупным художником, разбередившим давние размышления и ощущения новизной преломления их в своем мире. Но что же нового услышал И. Таланкин в прозе В. Астафьева, что почерпнул и перелил в формы собственного произведения?

Попытавшись ответить на этот вопрос, мы, может быть, представим историческую дистанцию, не столько разделяющую, сколько соединяющую части кинотрилогии, внешне столь неравномерно расположенные в хронологии. Очевидность, значительность дистанции заявляет сам автор. Свой фильм он открывает образом бесконечности времени. Несколько мгновений на экране тишина и мрак. Потом звучат слова: «Приходит пора звездопада, и кажется, время навек разлучаться, а я лишь теперь понимаю, как надо любить и жалеть, и прощать, и прощаться...» Убежденность и



«Звездопад». Мальчик — Максим Призов, Девочка — Надя Бочкова

проникновенность интонации признания «лишь теперь понимаю» настраивает на ожидание исповеди.

Исповедь, впрочем, редко когда удавалась в кино. Зеркалоподобный экран, сообщающий объективность самому что ни на есть субъективному изображению реальности, мало приспособлен к служению идее таинства, к ритуалу передачи сокровенного. Кинематографу доступнее и ближе проповедь, апелляция к свету, к миру. И все же И. Таланкин стремится к исповеди, распознав и оценив ее особый характер в прозе В. Астафьева. Исповедальное у писателя — не горячечное от волнения исторжение прожитого, запрятанного в глубины подсознания, а потребность разделить с другими выношенное и обдуманное, важное и нужное для всех. Исповедуется В. Астафьев лишь в том, что хочет проповедовать. Исследователи его творчества уже заметили некоторую необязательность смены ликов героя в его военных повестях, за предлагаемыми обстоятельствами биографий, за проявлениями разных характеров разглядев самого автора, создающего свой мир из тех ценностей, которыми одарила и одаривает его жизнь, а также из обломков мироздания, рушившегося у него на глазах в годы войны. Это верно: после чтения нескольких повестей В. Астафьева ощущение личности автора заставляет забыть вымышленные имена, а в «Оде русскому огороду», например, писатель обращается к читателю как собеседник.

Однако ведь от себя, а не о себе только пишет В. Астафьев. На себя берет он общую боль, но не себе одному сочувствия и понимания ищет. И фабульный герой нужен ему для того, чтобы несколько отстраниться от пережитого, дать читателям возможность самим почувствовать даль времени, отделяющего от нас войну, и без авторского «наведения» соотнести себя с людьми из прошлого.

И. Таланкин «эпиграфом» к своему фильму декларирует намерение близкое. Он сам читает стихи о поре звездопада, не отдает их герою, словно напоминая таким образом об эпической неслучайности одной «камерной» истории, которую собирается рассказать. Из раздумчивости повестей В. Астафьева режиссер «выплавляет» элегическое отношение к давнему, к истокам человеческого, пробивавшимся сквозь толщу войны. В прошлом — и в этом он единомышленник с писателем — его интересует и волнует то, что не свершилось, не проросло, не закрепилось для жизни будущей.

Мы напомнили стихотворную, литературную часть эпиграфа — обратимся к собственно кинематографической его части...

На экране возникает женское лицо. Появление его мотивировано: из окна вагона рассматривает незнакомка тыловой полустанок, видит санпропускник для раненых, встречает взгляд юного солдатика, ошалевшего в чаду наспех оборудованной бани...

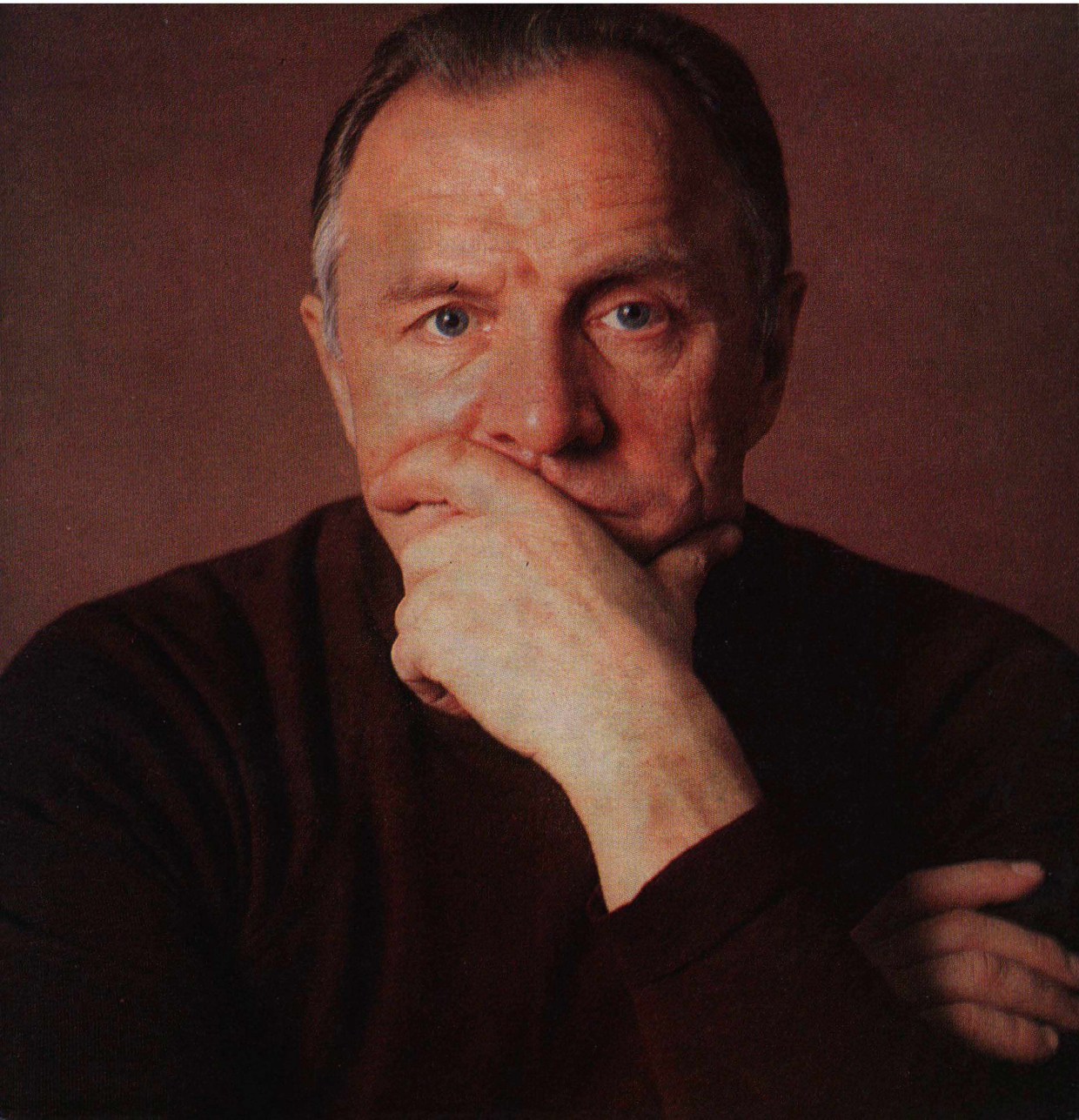
Но бытовые мотивировки тут не существенны, ибо не объясняют тех штрихов боли и страдания, что «прорисовываются» на портрете женщины в окне. Пластическое совершенство портрета помогает разгадать содержание образа, в нем заключенного. Это печальный образ неслучившейся встречи или неизбежной разлуки, образ несбывшегося, несостоявшегося. Образ, ключевой в намерениях режиссера. Может быть, не в литературном первоисточнике обнаруженный, но навеянный системой размышлений В. Астафьева об устройстве жизни людей среди людей. Писатель так же внимателен, острочувствителен ко всему, что в сутолоке жизни кажется неважным, мимолетным, но через многие годы внезапно будит память, трогает душу...

...Но вот лязгнули буфера, громыхнули рельсовые стыки, двинулись эшелоны, освобождая пространство экрана, словно обозначая таким образом глубину расстояния, преодолевая которое приближаемся мы к солдатам Мише Ерофееву и Сашке Лебедеву. Слышим ернические рассуждения Сашки о «безгрешных», о тех, кто еще «ни одной не пробовал», увенчанные шутливо-горьким афоризмом: «Такому помирать совсем обидно».

На страницах книг В. Астафьева Миша и Сашка не встречались никогда. В фильме «Звездопад» их встреча оправдана и предопределена отношением И. Таланкина к прозе

Михаил Ульянов
Николай Караченцов
Светлана Тома

Фото В. Плотникова



писателя. В экранизации, только следующей за литературой, Сашка Лебедев не обязателен: ведь образующая основу фильма повесть «Звездопад» в достаточной мере населена персонажами, способными «двигать» кинематографический сюжет и даже придать ему изрядную занимательность. Но нетрудно понять, что Астафьев для Таланкина не просто автор произведений о войне, которые хоть и трудно, но благодарно поддаются переводу в экранное действие, а художник, владеющий секретом изъявления той нравственной силы, что даст человеку право быть с Историей «на равных». Режиссер проницательно разгадал природу многомерности личности в военных повестях и рассказах писателя, основанную более всего на богатстве восприятия человеком мира, на безграничной его способности сочувствовать происходящему вокруг. Наверное, поэтому и не нужны В. Астафьеву разноликие герои, повествующие как бы за него о прошлом. Его лирический герой неисчерпаем, а потому постоянен при всяких оттенках беллетристических характеристик.

В этой связи важно припомнить, что Сашка Лебедев в череде астафьевских людей на войне занимает место особое. Он едва ли не единственный из героев «второго плана», накрепко и надолго захватывающий внимание читателей. Он — персонаж случайной встречи на прифронтовых дорогах, разрешившейся через годы удивленными, взволнованными раздумьями автора о непредсказуемости обличия мужества и стойкости народа. В Сашке, тертом солдатике из «приблатненных», спутаны, смешаны разные ипостаси войны. «Соло» его начинается на тех грубоватых, низких нотах, которые (и не только в рассказе о Лебедеве) режут слух лирического героя Астафьева, быт войны отнюдь не идеализирующего, напротив, запомнившего губительное воздействие иных его проявлений на основы человеческой нравственности. И. Таланкин, не пользуясь предложенными в рассказе подробными описаниями Сашкиной «шустрости», воссоздает его облик в манере, истоки которой следует, очевидно, поискать в театральном прошлом режиссера. Он «заявляет» героя, как это уже бывало в прежних его фильмах, выбором исполнителя. П. Юрченков, выученик таланкинской мастерской во ВГИКе, наделен выразительными и незаурядными природными данными. Жаль будет, если такие данные кинематограф приспособит наспех, утилитарно к ролям вроде полицая из фильма «Возьму твою боль». А ведь молодой артист способен, может быть, стать вровень с В. Гостюхиным, например.

Партитура роли Сашки Лебедева, разработанная для П. Юрченкова режиссером, непроста, полифония ее рассчитана на смешанные эмоции зрителя. Поначалу Сашка абсолютно естествен в нарочито натуралистической атмосфере санпропускника, демонстрируя в отношении к Мише повадки покровительствующего «кореша». Есть в эти мгновения в нем и что-то малопривлекательное.

Очень точно, по-родственному чуя настроение писателя, И. Таланкин ищет выхода, зримого воплощения мотиву естественного сопротивления человека «дикости» военного уклада. Правда, главный герой — Миша Ерофеев — пока сюжетно пассивен рядом с Сашкой. Он словно безучастен к хлопотам последнего по устройству скудного тылового комфорта. За него договаривает режиссер, вспоминая видения «Оды русскому огороду». Возникает на экране далекое детство Миши: ласковая вода деревенской бани, подслушанные голоса чувственной и чистой любви, бессмертная считалочка «Гори, гори ясно...». Это все Мишино, но могло быть и Сашкиным. Или должно быть... Начинаешь думать так, когда видишь короткую, сильную сцену скандала, учиненного Лебедевым в переполненном госпитале. Не шутя, не приспосабливаясь притворно к настроению момента, выхаркивая кровь из пробитых легких, требует Сашка места для себя и для Миши. Ожесточенная реальность обрывает добрые видения, но не пересиливает их, не вытравляет из памяти человеческой. Такие видения, в чем убедил нас В. Астафьев, особо живучи в каждом пережившем войну. «Память моя, сотвори еще раз чудо, сними с души тревогу, тупой гнет усталости, пробудившей угрюмость и отрав-

ляющую сладость одиночества. И воскреси, — слышишь? — воскреси во мне мальчика, дай успокоиться и очиститься возле него...

И вспомнил, вспомнил то, что хотели во мне убить, а вспомнив, оживил мальчика — и пустота снова наполнилась звуками, красками, запахами».

Пасторальные картинки «Оды русскому огороду» нашли свое место в «Звездопаде» не только по принципу контраста с доподлинной живописью войны. И. Таланкин в этом случае усложняет свой излюбленный прием сочетания в одном художественном строе разных, несхожих мгновений, добиваясь не скорой ассоциативной связи их в сознании зрителя, а рассчитывая на постепенную, подспудную работу этого сознания, в результате которой все конкретные, неповторимые составляющие фильма наконец придут к эмоциональной и смысловой завершенности. Может быть, поэтому «Звездопад» особо благодарно принимается в воспоминании о фильме. Воспоминание оказывается подчас глубже, интереснее первых впечатлений.

Так вот, обращение к звукам, краскам и запахам детства в фильме являет собой всякий раз усиление важных для автора образов и мотивов. Детство, по мысли, фильмом утверждаемой, — исток всего настоящего (коль оно существует) в человеке, неподвластного превратностям существования и быта, неистребимого. Поэтому эхом голосу детства отзывается исступленный и восхищенный рассказ Сашки о том, как шли в бой «штрафники», обиженные жизнью воспитанники детских домов, обитатели режимных колоний... «Всё ребятишки забыли, когда чужие фраера нашу землю лапать пришли...»

Казалось бы, вот оно, достойное и впечатляющее завершение темы Сашки. Но ведь мы увидим еще сцену ночной истерики, когда он будет выпрашивать у Миши наркотик. Еще будет задорно-пошловатое ухаживание за медсестрой, будет романс, спетый Лебедевым с надрывным шиком. Будет мензурка спирта, раздобытая по случаю. Потом видения детства отольются пьяненькими слезами Миши: «Мне тебя жалко».

Сашку жалко? Однако когда придет час расстаться согласно госпитальной «планиде», Миша буднично проводит друга, «не веря, что Сашка ушел, насовсем ушел и никогда больше не вернется», и не поймет тогда, отчего ему жалко себя. Но мы поймем: жалко своей «умильной правды» о человеке, ибо тревожно пробуждающееся понимание необратимости времени: все, «кому повезет» на этой войне, вернутся с нее другими. Не случайно эту сентенцию вкладывают авторы фильма в уста Сашки Лебедева; Миша Ерофеев осознает справедливость ее позднее.

И в том наивном, трогательном даже на посторонний взгляд разладе чувств девятнадцатилетнего героя реализуется исторический пафос и обжигающий драматизм вопросов, открывавшихся искусству на пути углубленного освоения темы войны как темы исторической.

Обратимся вновь к определению доминанты содержания современной военной прозы — «в солдате оживал мирный человек». Не задаваясь целью оспорить приоритет литературы в открытии и осмыслении этого социально-нравственного феномена, напомним все же, что кинематографу также принадлежит немалая часть давних догадок о многосложности процесса перерастания личности из военного бытия в мирное. Тут отсчет можно начать с так не совпавшей с атмосферой времени второй серии фильма «Большая жизнь», где горечь потерь не сразу отпускала героев к радости Победы, а главное, к прежней ясности отношений и представлений. В те же примерно годы более серьезно и весомо сказал об этом А. П. Довженко в сценарии «Повесть пламенных лет», обнародованном и реализованном на экране много позже. Потом были «Два Федора» М. Хуциева, «Летят журавли» М. Калатозова. Были и фильмы рубежа 60-х годов, которых коснулись мы выше... Словом, понимание того, что самая кровопролитная из войн не осталась только пройденным рубежом в нашем общественном, а стало быть, и духовном развитии, не в семидесятые годы обнаружилось, намного раньше. Иное дело — как отзывалось в сфере творчества это по-

нимание? Отчасти мы на этот вопрос уже ответили, вспоминая «Балладу о солдате», «Вступление», «Дневные звезды», фильмы, в которых рефлекторы авторского внимания направлены были с разных точек к личности, покоряющей своей нравственной цельностью, особо волнующей нас по контрасту с очевидным разломом исторической жизни.

Если б не риск надолго затянуть отступление от заметок о фильме «Звездопад», можно было бы вспомнить и еще один фильм, к середине шестидесятых годов относящийся, — «Отец солдата», гимн неубывающей человечности, доброте, превозмогающей зло войны. Мы лишь отошлем нашего читателя к небесспорным, но весьма своевременным размышлениям об этом фильме Ю. Богомолова в статье «Грузинское кино: отношение к действительности». Добавим от себя, что в размышлениях критика отразилась динамика общественных представлений о нравственном потенциале героя экрана. Нет, повторим еще раз, за минувшие двадцать лет не потускнели такие понятия вечной нравственности, как человечность, цельность душевная, понятия, высоко поднятые терпением и героизмом нашего народа в годы Великой Отечественной... Но день нынешний, во имя целей и забот своих, потребовал новой меры обстоятельности в социальной их расшифровке. В искусстве требование это стимулировало повышенный интерес к моментам активного, драматического взаимодействия мира Истории и мира Личности, находящего олицетворение свое в судьбах, подобных судьбе Сашки Лебедева или Миши Ерофеева, за которым еще поведут нас авторы фильма.

По мере движения драматургии «Звездопада» становится понятной длительность экспозиции этого, центрального по праву, образа. Фигуру Миши в начале затеняет не только колоритный Сашка Лебедев. Сам герой, по воле режиссера, долго пребывает в состоянии не только физического, но и духовного

«Звездопад».
Миша — П. Федоров,
Лида — Д. Михайлова

оцепенения. Состояние его объяснимо. Вот что, по В. Астафьеву, чувствует и думает солдат, прошедший пекло: «Почти у всех раненых была высокая температура, все одурели от бессонницы, голода и мечтали о заслуженном в бою блаженстве — о госпитале, о чистой перевязке, сделанной добрыми женскими руками, и о койке, о настоящей железной койке, может быть, с простынями и, может быть, даже с подушкой».

Однако исповедуемый писателем «жестокий реализм» (определение Ф. Кузнецова) так и остался бы на уровне графически резкого, но плоского изображения войны, если бы за выстраданной неприхотливостью мечтаний солдата не проступало нечто иное, более серьезное.

Это и н о е дало И. Таланкину право и основание увидеть своего Мишу по-другому, нежели выглядел тот на страницах повести «Звездопад». Миша на экране моложе по опыту житейскому, не «обкатан» передрягами фронтовой жизни. Он из солдат, свято помнящих долг, но, по самохарактеристике другого героя В. Астафьева, «еще не умеющих защищаться от разлуки и горя». Более того, война, измотав его физически, еще только прорвала детскую замкнутость его духовного мира.

Режиссер сумел найти, открыть артиста, способного вынести на экран подобное состояние-судьбу. Многообещающий дебютант П. Федоров убеждает не только внешними, возрастом обеспеченными совпадениями с обликом героя, но умной сосредоточенностью, позволяющей нам совместить с восприятием образа Миши Ерофеева узнавание свойств т о г о поколения, чью судьбу формировал для будущего, «обтачивал», по Л. Толстому, опыт войны. Миша не повзрослел на войне преждевременно, как герой «Вступления», например; он начинает взрослеть у нас на глазах, открывается для приятия в свой мир реалий большой, исторической жизни. Естественное прорастает в нем в климате чрезвычайного.

Хорошо удались И. Таланкину и П. Федорову моменты «выхода» героя из воспоминаний о детстве. Тут-то и проясняется главное: почему важны воспоминания в структуре фильма, что значат они в духовном становлении Миши Ерофеева. Режиссер придает картинам детства все большую «подвижность», привнося в сентиментальную их мелодию ноты задумчивой тревоги. Смешные, приветливые видения — первые всхи открытия сложности мира, ощущение собственной сложности в нем. Миша не бежит в прошлое от тоски и боли, он интуитивно пытается соединить то, что было, с тем, что есть сегодня. Он познает свою жизнь под ожогами и шрамами войны. Он верит, даже не отдавая себе в том отчета, что в хаосе проглянет, окажется важным и нужным недожитое, недочувствованное им в прошлом.

И. Таланкин избавляет своего героя от простодушной госпитальной «интриги», прелюдии любви Миши к медсестре Лиде. Не умеющий защищаться от разлуки юноша разлуку не принимает, не понимает ее... «Наконец-то ты пришла... А я тебя очень ждал...» Девушка в белой косынке, склонившаяся над Мишиной койкой, является к нему прямо из давней игры деревенских ребятишек в «пап» и «мам». П. Федоров исполняет сцену пробуждения-встречи в точной интонации свежести переживания давних радостей и огорчений. Его Мишка мгновенно раскрывается для праздничнo-горькой маяты любви, для ответа Лиды: «...У меня теперь такое чувство, как будто тебя давным-давно знаю. Когда это было? Где? Я не помню. Но уверена, что было».

Потом они, узнав, что не были знакомы, с тревожным и радостным изумлением заметят: «Как совпало!» Но трагическая и высокая цена такого совпадения откроется не им, влюбленным на войне, а нам, сегодняшним зрителям.

Мы увидим, как трогательно волнуется сибирский увалень, сопровождая взглядом Лиду, танцующую с другим на вечере «для выздоравливающих». Мы посочувствуем его обаятельной, извечно понятной ревности к неказистому офицеру, «герою» такого долгого-долгого вальса, и, когда Лида исчезнет из обшарпанного зала, мы, вроде бы зная дальнейшее, отправимся вслед за Мишей искать ее. Но по воле авторов фильма угадаем, узнаем боль-

шее. Мы воочию представим таинство возмужания чувства героев. И наше сопереживание Мишиной ревности развеют такты увертюры-фантазии Чайковского «Ромео и Джульетта». Музыка вечной любви наполнит до края образ страдания и самоотверженности. Более двух минут ведет нас Миша по закоулкам госпиталя, куда доставили новую группу раненых. Картины, страшные в монументальности своей, открываются на экране. Кажется, нет исхода, не преодолеть крови и пороховой копоти. И только любовь способна разрушить это зримое «материальное» наваждение.

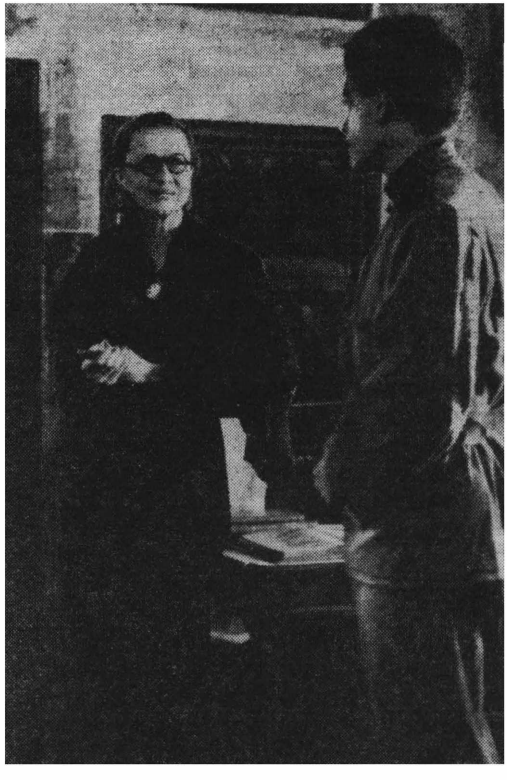
Когда-то о всесилии любви говорили в дни испытаний и потерь герои «Дневных звезд». Миша и Лида молчат, не понимая, что произошло, когда вновь встретились их глаза. Он, прильнув к обшарпанной раме перегородки госпитальной палаты, смотрел, как хрупкая, прозрачная Лида отдает свою кровь раненому танкисту. А она, прикованная тоненькой трубкой прибора к чужой, едва теплящейся жизни, видела, как смотрит он на нее. Кинематографу принадлежащая полностью, эта сцена не уступает силой и наполненностью строке прозы, строфе поэзии. Не будь ее в фильме, история Миши и Лиды так и осталась бы, наверное, в пределах лирической новеллы о первом робком чувстве. История поднимает это чувство до высоты, на которой человек особо велик и прекрасен в своем праве защищаться от горечи и разлуки. Юноша, идущий к любимой словно бы через круги ада, — образ, вновь убеждающий в нетленности нравственного идеала Личности, столь дорогого нашему искусству, нашему народу. В объеме фильма «Звездопад» такой образ необходим, так как в дальнейшем именно он оказывается ключом к разгадке несбывшегося в жизни двух людей.

...Великолепная сцена, утверждающая и возвышающая достоинство кино как искусства. Именно в связи с ней и нужно ввести в заметки о фильме «Звездопад» имя оператора Георгия Рерберга. Мы, признаться, в последние годы подзапутались в определении дистанции (реальной ли?) между коллективным и авторским творчеством в кино. Поэтому часто поверхностно оцениваем факты содружества в фильме. А ведь это всякий раз обоюдный поступок, основанный на мудрости взаимопонимания и мужестве доверия.

Не претендуя на обобщение закономерностей сотворчества режиссера и оператора, скажем лишь: когда речь идет о таком произведении, как «Звездопад», расхожая формулировка — прекрасно снято — недостаточна. Оператор в фильмах И. Таланкина — художественная инстанция, не просто оформляющая замысел, но создающая особую атмосферу, особую меру плотности быта, для реализации конкретного замысла единственно возможную.

Стиль Г. Рерберга, его пристрастия органично

«Звездопад».
Мать Лиды — А. Демидова,
Миша — П. Федоров



присущи этой картине точно так же, как некогда «Дневным звездам» — иной стиль, иные пристрастия М. Пилихиной.

В «Звездопаде» от содружества двух художников (отмеченного, напомним, специальным дипломом жюри Венецианского кинофестиваля) на экране возникла крайне редкая по интеллектуальной сложности и поэтической выразительности композиция двух миров: мира Истории и мира Личности. Эти миры на всем протяжении действия фильма находятся в состоянии драматической гармонии. Мир Истории в светописи Г. Рерберга то видится угрожающе тяжелым, грубо предметным и одновременно ирреальным (так снят санпропускник или сцена бомбежки госпиталя), то широко распахивается, словно освобождая пространство для движения, взлетов человеческого духа, особенно во второй части фильма. Камера Г. Рерберга прояснила до конца секрет соединения в нашем чувстве прошлого героев и их настоящего, придала исторический объем драме Миши и Лиды...

Милое и странное создание войны эта Лида, явившаяся «недорезанному парубку» (из лексикона послеоперационной палаты) в мерцании керосиновой лампы. Своенравная, избалованная всеобщим вниманием девчонка или мудрая женщина, познавшая целительную силу заботы и ласки, смущенный первым чувством подросток или яростная защитница своей единственной любви?

Дарья Михайлова играет, пожалуй, все это одновременно, но не стремится к примирению противоречивого в облике героини. Ее Лида и пленяет, и настораживает неожиданными резкими перепадами состояния и настроения. Взбалмошность счастливой «собственницы» вытесняется подчас в Лиде испуганным предчувствием разлуки. В миросознании героини И. Талапкина и Д. Михайловой нам послышался отзвук мотива трагедии Вероники, сыгранной почти четверть века назад Т. Самойловой. Мотива беззащитности раннего опыта души, оплодотворенного только ожиданием разлуки и потерь. Лида так же, как и Миша, не поняла до конца, что же произошло тогда, когда встретились их глаза в операционной палате. Но еще раньше, слушая счастливый шепот обманутого болью и памятью юноши — «Я так ждал тебя», она догадалась: жизнь предлагает ей еще неведомое — счастье. И оттого стала гордой и робкой одновременно. Верно и чутко проводит Д. Михайлова последнюю свою сцену — прощание с Мишей перед его отъездом на фронт. Она не стесняется трогательно-нелепой «взрослости» в манере и одежде Лиды, пока та ждет «своего» у КПП казармы, не боится отчаянно-заискивающего тона девушки, пытающейся понять грусть и отчужденность любимого. И, наконец, ей удается пронизывающий, неудержимый выплеск страха: «Я же боюсь за тебя, Мишенька, у тебя в глазах что-то».

А в глазах Миши — П. Федорова мы, как и Лида, читаем тоску неверия, горечь поколебленной любви. Это штрих, фильму принадлежащий, основанный на доосмысливании, усилении мотива, заключенного в повести В. Астафьева. Там солдат Ерофеев гнал от себя Лиду, с трудом сдерживая слезы нежности. Жестокостью он хотел оберечь ее от большего горя, от самой тяжелой потери. «Сказка кончилась, — думал герой повести. — Не время сейчас для сказок». И он сдерживался, чтобы не броситься к Лиде, не проговориться о том, как ему плохо без нее.

Тут мы подошли к необходимости объяснить значение и наполнение в фильме «Звездопад» темы несбывшегося, утраченного. Сама по себе тема традиционна в обращении советского искусства к образам и событиям войны, ибо исполнена пафоса защиты гуманистических ценностей от уничтожения. Эта тема исторична по природе своей, ибо этический нерв ее — память, устанавливающая связь времен. Несбывшееся и утраченное — это реальные нравственные и социальные затраты личностного мира человека, неизбежные ради победы над историческими обстоятельствами, ради общественных свершений. Это жертвы в настоящем во имя будущего.

Тема несбывшегося и утраченного в нашем кинематографе 60—70-х годов разрешалась,

как мы уже отмечали в связи с ранними фильмами И. Таланкина, средствами эпоса и лирики. Эпические, а равно и лирические мотивы в размышлениях художников о минувшем создавали атмосферу катарсиса в трагедиях истории, уравновешивали тяжесть воспоминаний о жертвах и потерях. Впрочем, уже в середине 70-х годов появились произведения, в которых (вспомним «Они сражались за Родину», «А зори здесь тихие...», «Восхождение») эпос и лирика не проступают открыто, не равнодействуют драме, а растворяются в ее стремительном, нервном течении, возвышая таким образом частный случай до исторических высот. Вот и в «Звездопаде» драма юных героев опирается на исторический эпос, уходит в него корнями. Сама же по себе драма, кажется, и не имеет очищающего, оптимистического исхода, завершаясь на нотах печали и страдания. Но следует ли из этого вывод о фатальной неизбежности драматического финала любви Миши и Лиды? Даже если принять во внимание суровую непреложность возникшей для юного солдата альтернативы «долг — чувство». Последняя-то как раз и послужила зарубежным журналистам, видевшим фильм на фестивалях в Венеции и в Сан-Себастьяне, основанием для ностальгической трактовки «Звездопада» и его нравственного итога.

Нам же представляется, исход фильма можно объяснить иначе. Предрешение его возникает в тот момент, когда Миша впервые отправляется домой к Лиде. Поначалу кажется страшным блеклый унылый фон этого первого свидания. Все вокруг не о пробуждении весны, но об увядании осени напоминает. Живым воплощением уныния и растерянности оказывается и мать Лиды: «Вы Миша? Пойдемте...»

В повести Миша скажет о ней: «битая баба», он будет ошарашен и убежден ее приземленным здравым смыслом, ее подозрительностью к людям, эгоизмом — всем, что «упаковано» в душе этой женщины под оболочкой материнской заботы. Таланкин же, передав роль матери беспроигрышной своей актрисе Алле Демидовой, вместе с ней находит новый, еще более острый и страшный рисунок подобной судьбы.

На экране мы видим человека, душа которого обесцвечена испытаниями и тяготами, выпавшими на ее долю. Мать Лиды даже не живет потерями, реальными и мнимыми. Сгоревший дом, предательство мужа, страх за дочь — все разменено в ней на потребность суетно жаловаться, в жалобах скрывая пустоту и бесцельность своего существования. Она равнодушна к себе да и, в сущности, к другим. Причем верит, что только так и можно теперь жить. Как, вспомним, сравнивает она себя, нынешнюю, с давним портретом... «Это не Лида. Узнать, конечно, трудно. Это я». Алла Демидова вносит в трудное на самом-то деле признание необъяснимый насмешливо-торжествующий оттенок. И тогда в Мишиных, да и в наших глазах совмещается до тех пор несовместимое: облик влюбленной девушки и образ измученной, униженной безверием женщины. И, может быть, в эту секунду герой сознает, что есть на войне и нечто другое, столь же страшное и непоправимое, как рана или даже смерть.

Ну, а потом, после неприятно-покорных (словно утверждение неизбежного) просьб «поберечь» Лиду, не заводить отношения слишком далеко, мать сознается: «Может быть, я и не права». Однако надежда ее так скудна, так бездушна, что Мишу продолжает тяготить предчувствие: а вдруг права? вдруг иного и быть не может?

Режиссер вместе с актерами находит отличный финал сцены: мать Лиды и Миша поспешно, пряча глаза, прощаются, подавленные, испуганные. Она — внезапным видением чужой любви, он — сомнением в вечности любви.

Душевное оцепенение Миши (броня его беспомощности) особо заметным окажется в следующем важном эпизоде фильма, на празднике у «шефов». Оказавшись в числе «кавалеров» среди работниц швейной фабрики, он еще раз испробует горечь сомнения. Все отзовется в Мишиной угрюмости: и тяжелое невеселье праздника, и назойливое оживление его случайной соседки по застолью.

В. Глаголева, играющая Женьку, так и не позволяет нам до конца понять, что же являет собой эта девчонка из общежития, где предел ее дерзкой бравады своим «падением», где истинный предел ее горестного озлобления? Вызывающе циничную исповедь Женьки, завершаемую чтением стихов Блока, И. Таланкин решает, как изломанный танец на фоне трагической сценографии (художник фильма В. Аронин) развалин и запустения войны. Смысл этой исповеди не вполне ясен для Миши, почувствовавшего лишь свою неспособность помочь и этой беде. Тут П. Федоров вновь высказывает себя внимательным, тактичным партнером. Его слова успокоения и ободрения девушке складываются с трудом, звучат вяло. В Женьке он видит еще один горький вариант Лидиной судьбы. Еще не поняв до конца, до глубины себя самого, Миша как данность принимает все, что видит вокруг. В этом его и беда, и вина.

Потом Миша сам будет бодриться, шутливо отмахиваться от ревнивого допроса Лиды. Потом они будут говорить до утра, пытаясь сказать и услышать самое важное. Потом Лида будет молить любимого и судьбу хотя бы еще об одном дне вместе. И хотя дуэт П. Федорова и Д. Михайловой прозвучит в этой сцене возвышенно-чисто, нота печали станет главной в партитуре фильма.

С этой ноты последний раз возникнет на экране ода детству... Пролетят голуби над приенисейской деревней, пролетят над рекой, провожаемые незатейливой песней. И расстанутся у реки навсегда мальчик и девочка... Последний сон, навеянный прошлым. Сон, приблизивший минуту разговора Миши и Лиды у КПП казармы, куда попал после госпиталя босц Ерофеев...

...Уходит, смешно и жалко спотыкаясь на выщербленной мостовой, девчонка на высоких каблуках, оглядывается, все еще надеясь услышать хоть что-нибудь, кроме: «Прошу тебя, уходи. Ничего со мной не станется». Станется. Уже сталось. В теплушке эшелона, уходящего на фронт, даст Миша волю слезам и на вопрос: «Убили кого?» — ответит: «Убили»...

Наверное, можно бы пересказать финал фильма бодрее, светлее, что ли. Вспомнить, например, реплику пожилого солдата о Берлине, а стало быть, о Победе, вспомнить счастливый разговор юных героев о негаснущих звездах. Но в размышлениях о «Звездопаде» назывной оптимизм как-то неуместен. Работа мосфильмовцев потому и принципиальна, на наш взгляд, что наполняет резервуары кинематографической образности столь необходимой сегодня энергией постижения оптимизма в трагическом, ясного в сложном. Достоинство фильма сильнее всего выражено в мужестве исследования противоречивых закономерностей становления личности в эпоху испытаний, предложенных историей. Диалектика этого становления определена В. Астафьевым в признании его героя, не произнесенном на экране, но реализованном в атмосфере фильма: «Я, вероятно, ограбил нашу любовь, но иначе было нельзя». «Я лишь теперь понимаю, как надо...» — угадывает автор фильма размышления своего героя через тридцать с лишним лет после случившегося. И вот этот-то контакт между прожитым ранее и понятым позднее создает при встрече с фильмом ощущение высокой целесообразности причудливой смены событий в прошлом и настоящем.

В биографии И. Таланкина «Звездопаду» не случайно предшествует фильм «Отец Сергий» по Л. Н. Толстому. Сознавая неуместность прямых аналогий между двумя этими работами режиссера, нельзя не заметить, не понять истока философских мотивов последнего фильма. Лирический герой «Звездопада» мучается вопросом поистине толстовского характера и масштаба: может ли человек в экстремальных, необратимых, казалось бы, обстоятельствах истории наперекор им обустроить свою жизнь? Подобный вопрос, даже в тоне предположения заданный, уже опровергает фатальность драмы Миши и Лиды, И. Таланкин особо подчеркивает историческую, социальную конкретность нравственной драмы своих героев. Не случайно же почти половина времени фильма «Звездопад» отдана объяснению того, что произошло между жестокой и

прекрасной ночью в госпитале и болезненно грустным прощанием Миши и Лиды у ворот казармы. Но мы понимаем: не солдатский долг понудил Мишу ограбить свою любовь. Он решил, он поспешил изгнать от себя это тревожное и счастливое чувство, поверив после встреч с матерью Лиды и Женькой в неминуемое увечье его в атмосфере войны. Юный, несостоявшийся еще человек впустил в свой духовный мир зло, ибо был незорок духовно, не осознал в себе силы, способной зло превозмочь. Однако грусть о несвершившемся, неуспокоение памяти, несмирение совести и есть великая тайна человека, она и даст ему, убеждает нас фильм, власть над временем, дарит надежду на возможность разгадки гармонии бытия.

Вот почему «Звездопад» кажется нам явлением не случайным в контексте исканий, в русле развития советской кинематографии сегодня. Не случайно желание открыть закономерности движения нашего времени в замкнутом на первый взгляд мире одного человека, в системе «личных» отношений. Пусть познание этих закономерностей свершается в данном случае на уровне лирических, интуитивных открытий, но сама возможность такого познания средствами кинематографа примечательна. С появлением фильма «Звездопад» еще реальнее стал новый уровень общения кинематографа и литературы, ранее определенный устремлениями таких художников, как С. Герасимов, С. Бондарчук, С. Ростоцкий, А. Тарковский, Т. Абуладзе, Н. Мащенко, Б. Шамшиев. Прояснился глубинный смысл этого общения. Кинематограф не просто заимствует и воссоздает уже освоенное древнейшим видом творчества, но стремится к участию «на равных» в процессе разрешения актуальных проблем морали, в процессе осмысления нравственных культурных традиций народа во имя интересов дальнейшего общественного развития. Так и обращение И. Таланкина к прозе В. Астафьева закономерно, ибо стимулировано обострением чувства историзма в современном кино. Это чувство плодотворно. И опыт фильма «Звездопад» тому подтверждение.

Нина Зархи

Помни время свое

«НОЧЬ КОРОТКА»
Сценарий М. Беликова, В. Меньшова. Постановка М. Беликова. Оператор В. Трушковский. Художник А. Левченко. Звукооператор А. Чернооченко. Киностудия имени А. П. Довженко, 1981.

На общем плане — уходящая в глубину экрана аллея. На память просится элегическое: «Кругом шиповник алый цвел, стояли темных лип аллеи...» Но вдруг — сразу, без перехода — кухня, двери, обшарпанные, забывшие свой первоначальный цвет, залатанные фанерой, газетные лоскуты скрывают наготу стен, календарь висит отрывной, на картинке, наверное, «Утро в сосновом бору», а дальше в поле зрения камеры попадают ведра, примуса — словом, «коммуналка». «Коммуналка» довоенных и послевоенных лет — исторический анахронизм и образ человеческой общности, существования бесхитростного и открытого. К той роли, какая отведена ей в фильме «Ночь коротка», у нас будет случай вернуться. Сейчас пока пойдем дальше, вслед за «скользящей» камерой — она не задерживается ни на чем отдельно, не засматривает в неприбранные, непарадные комнаты и неприбранные, непарадные лица. Вот женщина с усталым и кротким лицом. Ей, может, тридцать, а может, и сорок; соседка достала ей настоящую швейную иголку, и она делится радостью с другой. Мария — так окликнул ее кто-то за кадром — распахивает еще одну дверь и кричит в глубину: «Петрович! Керосин я тебе принесла». Вслед за Марией мы входим в комнату. Камера окидывает ее быстрым, все мгновенно примечающим взглядом — так входит домой хозяин, а не любопытствующий гость. В кадре сразу и милый, допотопный абажур над столом, из тех, что мы пытаемся теперь кустарно воссоздать, и мечта жизни — этажерка с книгами, и кружевная накидка, время которой еще не вернулось. В этой позиции камеры, отказавшейся от разглядывания атрибутов опрятной бедности послевоенного быта, есть

«Ночь коротка». Ваня — Эдик Соболев, Меркурий — И. Охлупин

и такт, и целомудрие, и строгость, словно авторы предвидят наши сантименты и боятся своих, полагая, вероятно, что наше сегодняшнее умиление навсегда ушедшим бытом способно унизить своей «неадекватностью» выстраданную, горькую и радостную правду тех особенных в жизни страны нашей, тех незабываемых лет.

И все-таки поэзия в этой картине неизбежно потеснит прозу, но это станет очевидным позже, когда отчетливо обнаружат себя идея фильма, его содержание, тема, жанр. Когда станет понятным, что все эти элементы поэтики здесь являют собой едва ли не тождество, рожденное ракурсом авторского взгляда в прошлое, типом художественного мышления. Поэтическое пронизывает и содержательную, и стилевую ткань картины, пафос которой — в утверждении высокой поэзии духовного, нравственного опыта поколений.

Вот почему «Ночь коротка» сопротивляется критическому разбору. Этот фильм обращен в первую очередь к сиюминутному, непосредственному отклику, к ощущению, переживанию — не к рассуждению. Однако лента эта, снятая молодым режиссером М. Беликовым, заслуживает подробного разговора, более того, она провоцирует такой разговор, ибо вызывает интерес не только как конкретное произведение кинематографа, но и как явление, проясняющее определенные тенденции нашего сегодняшнего киноискусства, мироощущение, духовный климат конца 70-х — начала 80-х годов.

●

В фильме «Ночь коротка» рассказывается обычная для тех лет история. Мальчик потерял на войне и отца, и мать, воспитывает его тетка (вспомним Тамару из «Пяти вечеров»), тоже «сирота»: муж погиб на фронте, детьми обзавестись не успела. Чтобы поддержать в племяннике мужество, не лишать его надежды, облегчить ему бремя сиротства, Мария выдумывает сказку — про то, что Ванин отец жив, только вот на войне «задержался» — работа у него очень ответственная, важная, не может он отлучиться, но скоро непременно приедет. А пока пишет письма, шлет посылки и друга своего направляет к сыну — с гостинцами и напутствиями.

Письма приходят регулярно: «Учись хорошо,

слушайся тетю, скоро приеду...» Ваня не обращает внимания на стиль этих коротких посланий, которые от имени погибшего отца пишет его фронтовой друг. Главное — сам факт их существования. Любящим своим сердцем Мария поняла, как необходимы они ребенку. «Есть у меня отец!» — обрывает Ваня всех, и детей и взрослых, кто называет его сиротой. «Есть у меня отец!» — в этом горестном, ожесточенном, самозабвенном крике души — целый мир детских переживаний. Защита своей веры в справедливость жизни, которая не имела права лишить его, Ваню, и отца, и матери. И инстинкт самосохранения, неосознанное стремление оградить свою неокрепшую душу от непосильных переживаний: чтоб не ожесточиться, не озлобиться. Вот какую стройную и мудрую «педагогическую систему» скрывает теткина женская хитрость: «Вы уж пишите ему, пожалуйста. Он меня тогда лучше слушается», — просит она Меркурия, того самого фронтового друга Ваниного отца, которому еще предстоит сыграть свою роль в судьбе мальчика.

Пронзительно точна в роли тетки Н. Селиверстова — сколько в облике ее Марии тихой, неподдельной, неэкзальтированной жертвенности, внутреннего достоинства, такта и душевного тепла, сколько неприметного героизма и силы духа. Ей и в голову не приходит мысль о величии своего собственного, ежедневно совершаемого нравственного подвига.

Не очень-то большое экранное пространство отведено героине Н. Селиверстовой, но образ тетки Марии наверняка войдет в галерею прекрасных женских характеров, запечатленных сегодняшним советским кинематографом, — психологически достоверный, плоть от плоти своего времени, своей среды и типически обобщенный, поднятый на пьедестал символа. Символа душевной щедрости и нравственной стойкости народного характера, благодаря которому мальчики и девочки суровой военной поры не только не погибли — не лишились детства, не изверились, не пали духом, не оскудели душевно. Выросли достойными людьми — вот нравственный итог фильма.

Вернемся, однако, к первым его кадрам.

Мария расталкивает спящего Ваню, протягивает ему большую коробку: «Вот, отец тебе прислал... И письмо». И вслух читает: «...Приехать не могу. Поздравляю тебя с днем рождения. Посылаю тебе ботинки. Носи их на здоровье. Слушайся во всем тетю. Крепко тебя целую. Папа». Ваня, натягивая ботинки, канючит: «Ну, вот, у всех отцы приехали, а мой не может». «Ну, погоди немножко, и твой приедет, — привычно утешает его тетка. — Вначале, может, друга своего пришлет». «Какого друга?» — «Воевал с которым».

Стоп. Это завязка. Здесь дыхание фильма перехватывает, ритм ломается, набирает скорость, камера «выбегает» на улицу, свет заливает экран, свет ровный, ослепительно яркий, без полутонов, проникающий сразу во все закоулки, обнажающий все тайники двора-колодца.

Оператор В. Трушковский снимает его как картину в дорогой раме — композиция строго фронтальна, все и всё как будто сразу попадают в кадр. Двор — центр мироздания. Средоточие всех интересов, страстей, привязанностей юного героя фильма. Здесь рождается дружба и первая любовь, здесь она рушится, здесь вспыхивают ссоры и драки, здесь его, сироту, жалеют как родного и как родного бранят, выручают из беды и таскают за уши. Впустить чужого в такой двор и в такой дом — это несказанно много, это все равно, что впустить его в свою жизнь. Не случайно именно здесь, во дворе, происходят встречи Вани с Меркурием.

Когда появляется Меркурий (И. Охлупин), кадр очищается от жанровых подробностей, действие словно останавливается, в лирической партитуре фильма слышится патетическая нота. Образ Меркурия при всей житейской заземленности его внешнего облика читается не на бытовом, а на бытийном уровне.

Каждый приезд Меркурия — а их не случайно три — приносит в жизнь Ивана Ясность, Добро, Уверенность. Каждое появление этого человека обставляется как явление Судьбы. Она хранит мальчика не от горестей житейских — это для Судьбы мелковато, — а от гибели, моральной гибели личности.

Очень верный тон нашли актер и авторы в

обрисовке образа Меркурия. Крепко стоящий на земле, большой, сильный, надежный, герой И. Охлупина эту свою зрелость, свою земную прочность, трезвость солдата соединяет с некоторой наивностью, с юношеской романтичностью и даже незащищенностью. Его трогательные в своей бесхитростной прямолинейности стихи — педагогические сентенции, которыми он наставляет Ваню в письмах, написанных за его отца, его неприкаянность, одиночество, безуспешные поиски пропавшей без вести семьи — все краски его личности и его судьбы постепенно поворачивают отношения ребенка и мужчины новой гранью. И мы, зрители, в конце фильма понимаем, что Меркурию тоже необходим этот мальчик, потому что он — мужчина, солдат, привыкший отвечать за чужие судьбы, жертвовать собой во имя других, и незачем ему жить, если некому на него опереться, если никто его не ждет, никто в нем не нуждается. Не сам он приходит в финале к Марии и Ване — Ваня приводит его в дом, и мы чувствуем, что это навсегда, что так и должно было произойти. Сдержанный, закрытый характер Ивана раскрывается именно через общение с Меркурием, в их долгом внутреннем диалоге.

Однако итог картины не сводится к тому, что в лице Меркурия Ваня нашел названного отца, как это может показаться при пересказе, хотя ожидание отца — стержень Ваниного духовного мужания, нерв картины. Едва ли не самый драматический ее эпизод — встреча мальчика и вора, которого Ваня застал в своей комнате. Вор вел себя нетипично — собрался было выпить рюмочку, рассматривал фотографии на стене, неторопливо рылся в шкафу. Ваня подумал, что это отец вернулся, и разрыдался — безутешно, горько, словно сбросив с себя напряжение долгих лет ожидания. Какая чудовищная, какая непереносимая ошибка!..

Повзрослев, Ваня перестанет верить в то, что отец жив, и крикнет, захлебываясь от слез, от бессилия, тетке в лицо: «Нет у меня никакого отца! А письма ты, небось, сама пишешь!» Но будет по-прежнему ждать эти письма...

В пересказе картина грубеет, теряет прелесть, становится едва ли не банальной. Рассказать об этом фильме — значит рассказать о своем восприятии его на всех возможных уровнях — от непосредственно-эмоционального до структурно-семантического.

●

Название фильма — «Ночь коротка» — это первые слова песни, которая сегодня, спустя сорок лет, как отгремела ее слава, вернулась к нам — среди тех, других, что прозвучат в свой черед и в картине.

Песни эти, на мой взгляд, перестали быть фактом песенного искусства в строгом смысле. Бесхитростные, незащищенные в своей наивной открытости, безыскусной ясности и простоте, слова и мелодия «Синего платочка», «Темной ночи», «Осеннего вальса» выплеснулись на экраны и сцены — современный кинематограф и театр наших дней актуализируют не музыку Н. Богословского, М. Фрадкина или М. Блантера, а ее восприятие. Для того, чтобы одним штрихом дать верное ощущение времени, его психологическую доминанту. Люди жили верой, верой в то, что выстоять нужно и можно, верой в естественные, вечные человеческие ценности, верой в то, что все будет хорошо. В качестве знаков времени мы и воспринимаем сегодня песни военных лет. Экран тиражирует их еще и потому, что остро чувствует нашу потребность на какое-то мгновение дать волю простодушной сентиментальности, вернуться памятью к тем далеким дням, когда самых разных людей сближали общие переживания, когда цена горю и радости была единой для всех. В произведениях искусства, к поэтике которых тяготеет режиссерское письмо М. Беликова, их репрезентативная роль кажется едва ли не глобальной. Именно они, а не, скажем, Седьмая симфония Шостаковича чаще представительствуют здесь от лица времени — одна из причин этого кроется в атрибутивности функций популярных, сразу узнаваемых и одинаково воспринимаемых всеми вальсов, фокстротов и танго. Именно атрибутивность военных и послевоенных мелодий заявляют В. Меньшов и М. Беликов, вынося в название песенную строку, которая впрямую к сюжету отношения не имеет, тем самым подчеркивая ее знаковость, функцию «киноприметы».

«Ночь коротка» — эти слова, как и пробег камеры по «коммуналке», — словно «ля», которое дает концертмейстер, чтоб музыканты настроились. Фильм настраивается на воспоминание, цель которого не открытие чего-то такого, чего мы о времени не знаем. Напротив, авторы хотят рассказать о том, чем для всех нас, в том числе и сегодняшних ровесников героя, остается послевоенное десятилетие.

«Саша, ты помнишь наши встречи?» — еще одно «ля». Режиссер знает, что современное поколение зрителей воспринимает прошлое еще и в контексте его «новой реальности», в контексте литературы и искусства. Потому он намеренно вводит в картину детали, как будто перекочевавшие из других лент. Вот, скажем, сосед растягивает меха гармошки, а две женщины, устроившись с ногами на диване и кутаясь в платки, самозабвенно поют: «После тревог спит городок». И лица у женщин знакомы — то ли по жизни, то ли по кино. Тетка Мария, неприметная, рано постаревшая, потухшая, — не то что соседка Анжела — та не сдается, привыкла к тому, что красавица, хотя ей, пожалуй, еще труднее смириться со своим одиночеством. Эти судьбы угадываются, додумываются зрителем благодаря узнаваемости, благодаря типологической схожести с другими судьбами других героинь.

Стилевой ключ картины надо искать в том, что «Ночь коротка» — скорее всего «фильм-припоминание», важнейшим событием которого становится рассказывание истории. Ваня присутствует в ней одновременно и мальчиком; и — за кадром, незримо — сегодняшним взрослым сорокалетним мужчиной. В «Подранках» (фильм этот «возвращается», когда думаешь о картине М. Беликова) Н. Губенко персонифицировал функцию вспоминающего рассказчика, здесь же особую интонацию сообщает фильму сочетание объективности метода и субъективности стиля рассказа. Мы незаметно включаемся как бы в самый процесс вспоминания, и нам начинает казаться, что это с нами было: солнцем залитый каток, кругом ни души, звучит музыка Глюка, а на льду двое — Ваня и девочка по имени Алина. Им по шестнадцать, он в старенькой нелепой шапчонке, на одном коньке, прикрученном к огромному валенку, поддерживает девочку, а она, такая ладная, чистенькая, в пушистых варежках, смеется, хохочет, и они падают в снег...

В этой сцене — чистота воспоминания, почти сна, когда стираются «случайные черты» и навсегда утраченное предстает в своем сокровенном смысле. Когда вступают в силу законы поэтической памяти, отраженные знаменитым блоковским: «Никогда не забуду (он был или не был) этот вечер...». Если бы не стилистическая осмысленность, эпизод, как и некоторые другие, мог бы показаться банальным — сколько таких солнечных катков и таких безоблачных пар мы видели в нашем кино!

Линия Алины откровенно литературна. Кажется, Алина появилась в фильме «Ночь коротка» из многочисленных, в том числе уже и ставших классикой, книг, картин, спектаклей 30-х, 40-х, 50-х годов. Недотрога, отличница, из благополучной семьи, наверняка, еще и музыкой занимается. Ее образ подчеркнуто вынесен за скобки реального времени, поэтически очищен от лексики земного, конкретного, в том числе и от психологической конкретности.

Алина — функция, функция Ваниной первой, едва осознанной любви, которой суждено быть несчастливой — опять-таки по законам литературы. И потому их дружба с самого начала окрашена в грустные тона и мы предчувствуем: что-нибудь обязательно случится. И вот, так и есть, Алина в белой матроске и очаровательной шляпке покидает город, в котором живет Ваня. Поэтическое в фильме рождается не образностью иносказания, не «плотными» лирическими отступлениями или декоративной метафоричностью языка, а ракурсом взгляда на вещи будничные, обыкновенные, бытовые, вовсе не замахивающиеся на роль символа, но именно все вместе, разом, в сегодняшнем переосмыслении вырастающие в обобщение, в портрет эпохи.

Жизнь, «обведенная» контурами быта, предстает бытием, поскольку кинематографическое письмо режиссера М. Беликова лирично в своем побудительном импульсе. Как и лирический поэт, режиссер исходит из презумпции поэтичности явлений, примет, мелочей ушедшей

действительности, поры детства и юности. Такой ракурс сближает поэзию М. Беликова с элементами стиля «ретро». Его генеалогия и типология дают себя рассмотреть в картине, проясняя и ее сущностные особенности.

●

Давно замечено, что элементы «ретро» возникают в разговоре о сравнительно недалеком прошлом, когда историческая дистанция не мешает художнику дотянуться до ушедшего времени, «пощупать» его руками. Когда оно живет в границах памяти поколения — если не личной, то генетической, непрерванной. Когда оно реально существует, материализованное в «старом доме», чьи стены еще хранят зарубки — сантиметры твоего роста; в перевернувших судьбу твоих родителей «пяти вечерах»; в незабываемом «последнем киносеансе», не от хорошей жизни заменявшем тебе и мамину сказку на ночь, и любимую книгу, и лучшего друга. Стиль «ретро», мне кажется, возникает в том случае, когда в прошлое входишь, как в родные, обжитые «пенаты», которые уже начали сносить, готовя площадку для новостройки, — недаром элементы этого стиля чаще всего «вербуются» произведениями исповедальными.

Длиннофокусная оптика «ретро» создает аберрацию зрения, сообщая и вымыслу автобиографические черты. Причем — что знаменательно — и художника и зрителя одновременно: ведь «ретро» удостоверяет подлинность минувшего не строгостью «автономного» документа, а фиксацией сиюминутного ощущения, о б р а з а былого, возникшего теперь, спустя годы. Л и р и ч е с к о е воскрешение ушедших мгновений — основа поэтики «ретро». И именно законами лирики освящены реминисценции, к которым сознательно прибегает М. Беликов: кочующие мотивы, коллизии, образы берут на себя почетную роль репрезентативных понятий, ключевых слов, сразу предлагающих язык, на котором поведут разговор автор и зритель, проясняющих и главную тему, и отношение к ней создателей. Первый поцелуй в подъезде и таинственные темные аллеи, школьный бал и фотография после выпускных экзаменов (всем классом, в центре учителя) моментально включают и нашу память, потому что такое пережил каждый. Подчеркнуть совпадение личной мемуарной памяти и памяти коллективной — в этом и состоит их задача. (Думается, кстати, что в легкости приобщения зрителей к соавторству и кроется одна из причин привлекательности «ретро» для широкой аудитории.) И одновременно их эстетическое преображение в картине «Ночь коротка» призвано засвидетельствовать чрезвычайную важность и уникальность каждого момента биографии личности.

Взгляд в прошлое, как в с в о й вчерашний день, который прожит — раз и навсегда, набело ли, начерно ли, — невольно туманит глаза слезой ностальгии. Путешествие «в поисках утраченного времени» и сладостно, и мучительно — тем мучительней, что отправляешься-то вроде бы недалеко: ведь это тоска по себе вчерашнему.

Когда экран поворачивается к событиям исторической важности, то здесь художник, как правило, апеллирует к документам, однако а т м о с ф е р у эпохи воскрешает все больше память — своя и чужая, как бы присвоенная на время себе. Вот почему в фильмах, тяготеющих в отдельных эпизодах к стилистике «ретро», история словно растворена в частной жизни, просвечивает сквозь нее, потому что на авансцене — будни с их хлопотами и недемонстративным напряжением внутренней жизни. В этих фильмах больше атмосферы, чем событий, они привлекают психологической нюансировкой характеров.

Очень интересно, на мой взгляд, размышляет о методе воссоздания прошлого писатель Ю. Давыдов, создатель известных исторических романов, в частности, «Глухая пора листопада», посвященного народовольцам. «У нас, — сетует он, — нет ничего «незначащего», у нас «все ружья стреляют». А жизнь... вчерашняя так же, как и нынешняя, — поаморфнее, порасслабленнее, полна обыденности, милой и значимой. Мы же ее не воссоздаем, сажая прошлую действительность на жесткий каркас». Апеллируя к своей многолетней практике исторического романиста, Ю. Давыдов делает вывод, словно принятый к сведению авторами фильма «Ночь коротка»: «Обыденность, быт должны быть в наших романах, иначе не возникнет ат-

мосферы времени, в которой дышали, двигались наши герои, атмосферы, которая во многом определяла характер их поступков»[1].

В фильмах, «исповедующих» «ретро» (по выражению Е. Стишовой, наметившей его границы в «Пяти вечерах» Н. Михалкова), атмосфера встает в один рост с главным героем. И одновременно выполняет роль вспомогательную. Это она «тормошит» нашу память, раскручивая ленту ассоциаций. Это она «проявляет» героя, который, несмотря на монологичность построения фильма, рассказывает о себе скупо — осуществляясь не в деяниях, не в поступках, раскрываясь не в исповедях, а через причастность к Времени, через внешне непрезентабельную, скромную обыденность, не выставляющую напоказ подлинные высоты своего духа. Повседневное мужество преодоления обстоятельств и трудностей исторического момента, горестей судьбы, самоотречение, органическая способность к сочувствию, состраданию, пониманию тех, кому плохо, умение тактично разделить чужую боль и чужую радость — по этим нравственным законам живут люди, окружающие сироту Ваню. И жизнь мальчика, потом подростка, потом юноши интересна авторам именно тем, что имманентна их жизни, жизни всей страны.

Ваня Голубенко намеренно лишен черт яркой романтической личности, «выламывающейся» из среды, осознающей себя через маяту, конфликты и борения, идущей к гармонии через терпии, через разлад — с самим собой и внешним миром (как это было, скажем, в «Подранках»). Биография обыкновенного мальчика где-то к середине картины обретает дыхание автобиографии поколения. Ракурс, «привязывающий» фильм к стилю «ретро», не нарушает исторических пропорций, не сужает горизонт авторского видения — обыденное не становится предметом любования как уникальное — с расстояния длиной в сорок лет. Оно подается без акцентов, не так, как, например, в картине «Пять вечеров», где в каждом эпизоде «стреляют» все детали интерьера, взятые как знаки времени. В этом смысле очень типичен кадр из фильма, помещенный в № 10 «ИК» за 1979 год. На ней — Людмила Гурченко в роли Тамары

[1] Вопросы литературы, 1980, № 8, с. 134

«Ночь коротка». Анжела — И. Шаролапова, Мария — Н. Селиверстова

на фоне стены своей комнаты: здесь все «говорит» — и халат героини, и платочек, прикрывающий бигуди так, что мы можем удостовериться, что это бигуди «тех лет» и обои, и два неказистых выключателя, и отрывной календарь на большой картинке — солнечная девочка с лукошком ягод в солнечном лесу.

Основной принцип режиссерского почерка М. Беликова контрастен михалковской декоративности: он «пробегает» по уже знакомому нам вещному ряду, по лицам и предметам: быть может, именно потому пробегает, что рассчитывает не только на нашу собственную память, но и на эстетический опыт, вобравший теперь уже и «киноприметы» из фильмов того же Н. Михалкова или Н. Губенко. Там фон акцентировался и тем отчетливее воспринимался как фон. Здесь он дан намеками, полутонами, и его не оторвать от смысла.

Реставрируя время, фильм не намерен выдавать имитацию за хронику. Его художественная реальность рождается в точке пересечения двух координат: послевоенного десятилетия и нашего сегодняшнего воспоминания о том времени. Причем наполнение фильма усложняется особенностью авторской поэтики: время ушедшее воссоздается субъективно, оно увидено глазами мальчика, но как бы остранено его т о г д а ш н и м восприятием — Иван чаще всего находится не в центре происходящего, а словно бы наблюдает за всем со стороны. В фильме правит «лирическое время», существующее лишь в симультанности его реального течения и его осмысления — и тогда, сразу, и теперь, спустя годы. Этот сложный симбиоз по-разному реализуется в картине: в некоторых эпизодах мемуарная память заслоняет непосредственность переживания — как, например, в финале, когда Ваня Голубенко, написав сочинение на аттестат зрелости, долго сидит за партой, задумавшись — он как будто уже смотрит на себя из будущего и многое-многое понимает: на наших глазах накопленные впечатления оформляются в мироощущение, в самосознание личности. «Уходить не хочется», — говорит он учительнице. «Ты какую тему писал?» — «За что я Родину люблю... Написал так, что сижу вот сейчас, а встать не могу». Смысл ситуации значительно больше ее фабульного содержания. Мы-то понимаем, что Ивану не хочется уходить из того времени, не хочется расставаться с дорогим для него миром его юности. И не случайна игра слов, когда незнакомое имя — «Меркурий» — воспринимается учительницей как название планеты. И она советует своему ученику спуститься с неба на землю. А он хотел сказать, что понятие Родина для него навсегда связано с фронтовым другом отца.

Совмещение двух проекций во взгляде на объект съемки типично для поэтики фильма. Например, семейство «спекулянта» Захаркина предстает поначалу малосимпатичным. Захаркин настраивает Алиниых родителей, чтоб запретили дочери дружить с «беспризорником и хулиганом», да еще Анжелу оскорбляет, когда та вступается за Ваню. И в то же время режиссер и актеры словно пропускают эти характеры через призму восприятия героя взрослого, для которого даже эта зловредная чета — часть «утраченного времени», персонажи из дорогой и навсегда оставленной страны детства. Поэтому и в их портрете преобладают пародийные краски, а нелепое, смешное в глазах героя не так опасно. Недаром в проводах Алины и ее семьи Захаркины участвуют вместе со всем двором — расставание в те послевоенные годы еще несло на себе отпечаток драматизма, и эта включенность их в общее переживание — не случайный поворот сюжета.

Из сегодняшнего далека увидены в фильме не только супруги Захаркины — в конце концов, они всего лишь эпизодические фигуры. Лишен драматизма, неоправданно высветлен эпизод встречи Вани с сиротами-беспризорниками, когда он, сбежав из дома, отправляется по вагонам просить милостыню. И хулиганы — «Чита» и его шайка, те, что воруют на толкучке пластинки и отбирают чужих голубей, облапошивают Ваню в карты, а потом вместе с ним в подворотне угрожают юноше, провожающему Алину, — «хулиганы» эти воспринимаются не столько как социально-психологическая реалия, а скорей как пародия на тиражированный искусством тип, как комическая, нестрашная, лишенная корней примета времени.

Быть может, здесь уместно сказать и о некоторых издержках фильма, тем более что они, думается, неизбежно связаны с его в целом продуктивными — подчеркнем это — стилевыми поисками. Краска светлой печали по ушедшей юности, характерная в целом для поэтики «ретро», слегка сглаживает конфликты времени, его сложности, проблемы и противоречия. Иным линиям и эпизодам картины недостает глубины и многомерности: на масштаб трагедии мог, например, выйти рассказ об осознании Ваней своего сиротства, его неожиданно резкий разговор с теткой.

Пространство «ретро» вообще не может вместить в себя, как мне кажется, «пространство трагедии» — сокрушительная мощь ее аккордов несовместима с лирической тональностью, как несовместимы с безыскусной пастелью «ретро-историй» ее напряженный интеллектуальный пафос, ее яростный темперамент. В этом, кстати, видится еще одна причина, по которой картины и спектакли, близкие работе украинских кинематографистов, более органично используют не симфонию, а песню.

Авторы словно боятся оскорбить поэзию живописанием некрасивого, отталкивающего. Все, что попадает в поле их зрения, высветлено, одухотворено воспоминанием о том прекрасном, чем живо то трудное время в памяти их героя, да и памяти народной.

Поэзия пусть отстает от просторечья
— И не на день и не на год —
На полстолетья.
За это время отпадет
Все то, что лживо,
И в грудь поэзии падет
Все то, что живо.

Кажется, будто эти строки Д. Самойлова и послужили прямой рекомендацией для авторов фильма — они отбирают детали, мотивы, события и психологические состояния, которые организуют всю материю фильма таким образом, что частное, единичное в нем непременно устремляется к общему, а конкретное, локализованное во времени незаметно как бы «микширует», «выветривает» свою предметность и расширяется до вечного, непреходящего. Подробная единичная лирическая ситуация благодаря особой поэтической логике движения через контекст всей картины разрешается в аксиологичные, экзистенциальные ключевые темы. Зритель фильма «Ночь коротка» наверняка задумается о величии подвига людей незаметных и тихих, кто, подобно Марии, Анжеле, Меркурию, меньше всего думал о подвиге, просто с каждым делился душевным теплом и куском хлеба; о том, что детство — это страна, с которой мы неизбежно прощаемся, но которая навсегда остается нашей нежно любимой и прекрасной Родиной. И еще о том, что возвращаться в эту страну человеку необходимо. И о том, что течение времени, конечно же, неумолимо, а расставание с прошлым, с собой вчерашним небеспечально, но п а м я т ь и есть та сила, которая не позволяет погибнуть корням нашим, не дает «распасться связи времен».

На высоту постижения таких важных истин, коренных аспектов бытия, душевного мира личности поднимается незатейливый рассказ о трудном послевоенном детстве обыкновенного мальчика, сироты Вани Голубенко. Поэзия здесь не отрекается от своего родства с прозой, а проза с гордостью «подставляет плечи» лирической, расширительной интерпретации своих частностей, своей бытовой конкретики.

Пожалуй, стилистике «ретро» вообще свойствен принцип актуализации повседневного, бытового — «пустяков», как правило, незамечаемых, не фиксируемых искусством в тот момент, когда эта повседневность — настоящее. Ваня ест послевоенное лакомство — черный хлеб с постным маслом и солью, примеряет ботинки, меняет на толкучке пластинки, дерется на чердаке с ремесленниками, учится танцевать или вставляет себе шикарную «фиксу», а мы чувствуем, что внутри этого «кокона» идет созревание души, формируется мир личности, к которой дурное не пристает и не пристанет. Мы этого не видим — герой раскрывается (тоже, кстати, свойство лирики) не в поступках, а в том, как он смотрит на чужие поступки, как пропускает мир через себя. Таким чутким, сосредоточенным на чем-то главном играют героя Эдик Соболев (в детстве) и С. Канищев. Этот мальчик одарен поэтическим сознанием. Ибо именно поэтическое сознание способно разрушить антиномию быта и бытия, бытового и бытийного, эмпирики и

духа, сломать барьеры между камерностью отдельной частной судьбы и патетикой «большой» истории. И здесь образ героя сливается с образом автора. Обыкновенное, обыденное переживается так глубоко, что обнажает в дне вчерашнем то сущностное, что «видится на расстоянии». Замечательно написал об этом в письме к дочери Тютчев: «Если то, что мы делаем, непароком окажется историей, то уж, конечно, помимо нашей воли. И, однако, это — история, только делается она тем же способом, каким на фабрике ткутся гобелены, и рабочий видит лишь изнанку ткани, над которой он трудится» [2].

Бинокль «ретро» обладает в руках М. Беликова свойством так приближать и увеличивать рисунок, «вытканный на изнанке», что начинает проступать и лицевая сторона — зритель уносит с просмотра фильма своеобразный портрет эпохи, пусть и в жанре миниатюры.

●

Как же функционируют приемы «ретро» в системе фильма? «Ночь коротка» стилизует, но стилизует не кинематографический язык конца сороковых — начала пятидесятых, как это сделано в «Пяти вечерах», а язык повседневной реакции на жизнь, как бы «второй реальности» времени. Недаром так обставлены в картине игры — своего рода городской фольклор тех лет. Тут и «бутылочка» с ее серьезным «научным» подходом к правильному, настоящему поцелую; и «очко», и «ножички», запуск змея и голубятня. И потом — мотив танцев, многократно варьируемый в фильме, и песни, звучащие почти в каждом эпизоде и лишь в теме первой любви героя уступающие место глюковскому «Орфею» (сам факт их рядоположения, кстати, еще раз демонстрирует веру авторов в готовность быта воспарить к бытию).

Какова же формула этой сложной эстетической игры? Думается, вполне исчерпывающей остается та, которую предложил, в применении к роману, М. Бахтин: «Современный язык, — писал он, — дает определенное освещение стилизуемому языку: выделяет одни моменты, оставляет в тени другие, создает особую акцентировку его моментов как моментов языка, создает определенные резонансы стилизуемого языка с современным языковым сознанием, одним словом, создает свободный образ чужого языка, выражающий не только стилизуемую, но и стилизующую языковую и художественную волю» [3]. Характерно, что чем чаще обращается современный кинематограф к стилизации, тем рельефнее становится справедливость мысли Бахтина о том, что «стилизуемый стиль» приобретает таким образом «новый смысл и значение», «Ночь коротка» тому подтверждение: благодаря кино, театру, литературе стиль послевоенного десятилетия как бы обрел самостоятельную жизнь, и теперь его приметы особенно значимы, говорящи — они по-другому «работают», они стали «стилевыми словами» и, оторвавшись от своей реальной исторической плоти, сегодня постулируют нам особые законы восприятия их нового существования.

Новую семантическую наполненность получает в фильме и образ коммунальной квартиры — пожалуй, именно пример резкого изменения нашего отношения к «коммуналке» наиболее однозначно иллюстрирует этот поэтический отрыв реального явления от его прозаической конкретности, эту «переакцентировку». Сегодня, когда диктор телевидения просит нас убавить громкость наших приемников после одиннадцати вечера, когда привычными стали домовые собрания, на которых мы с пеной у рта клеймим позором наших соседей по подъезду, задумавших лакировать полы с помощью «провокатора аллергии», когда жилец из верхней квартиры воспринимается как заклятый враг, потому что любит жареную треску и душ после полуночи, — сегодня мы с особым чувством вздыхаем по чаду шумной коммунальной кухни, по велосипедам, подвешенным к потолку в тесной и тускло освещенной прихожей... А уж бесконечные разговоры, которые вели по нашему «общему, между прочим» телефону, в нашем общем холодном коридоре наши соседи, и вовсе кажутся милым и обаятельным аккомпанементом уюта — вспомним, как оркестрованы длинные и эксцентричные монологи Нины Мамиконовны в «Пяти вечерах»!

---

[2] Тютчев Ф. Стихотворения, письма. М., 1978, с. 235.

[3] Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 174.

«Ночь коротка». Ваня — С. Канищев

Чувство умиления по отношению к коммунальному быту, какое встречаешь сегодня в иных книгах и фильмах, подхвативших его, в свою очередь, у нас же самих, конечно, не случайно: оно коренится не только в элегическом ореоле навсегда ушедшего прошлого. Такое отношение, думается, есть реакция на дефицит чего-то важного в нашей нынешней суете: быть может, на нехватку душевного тепла, ощущения своей причастности к жизни большой семьи, на которой срываешь свое скверное настроение, но мнением которой странным образом дорожишь, как дорожишь тем, что старая соседка тебя помнит ребенком, а твоих родителей — молодыми и даже еще неженатыми. Вот так и рождается на экране «переакцентировка» примет реального исторического пространства, которые стилизует современная камера — в полном соответствии с их «резонансом» в сегодняшнем обиходе.

«Коммуналка» и «двор» — в начале фильма он кажется огромным, в финале заметно уменьшается, и мы понимаем, что это Ваня вырос — получают все полномочия хронотопов — явно выраженных формально-содержательных категорий, представляющих время даже активней, чем люди. Но «чистый» хронотоп здесь усложнен: он определяется и сегодняшним авторским, автобиографическим сознанием, обремененным ностальгией по собственному прошлому, и попыткой тех же авторов создать портрет мира, каким его увидел их герой — мальчик Ваня Голубенко. Поэтому развитие, которое, скажем, претерпевает облик двора на протяжении фильма, фиксирует не столько реальные метаморфозы, сколько взросление Вани. Постепенно функции этого хронотопа меняются, в нем укрупняется то, что связано с «Большим историческим временем». Оттуда, из большого мира приходит Меркурий, приходит всегда в моменты, когда двор явлен как единый организм. Камера снимает сверху белое полукружье двора, как греческий амфитеатр и сцену, в центре — фигура человека, на которого устремлены взоры всех жильцов дома.

Здесь, во дворе, празднуется десятилетие Победы — это обставлено и снято несуетно. Подготовка к нему — не бытовые хлопоты, а ритуальное действо: почти в балетной пластике взметнулись в руках у женщин белоснежные скатерти, симметрично встают на столы вазы с цветами, на балконе чистит ордена безногий

инвалид, из центральных дверей выходит молодцеватый старик ветеран в белом кителе с медалями гражданской войны, люди молча встают, сдвигают рюмки.

Реальный хронотоп получает своеобразное художественное осмысление, демонстрирующее оттенки авторского замысла и авторскую волю. И потери режиссера — это издержки, пожалуй, слишком заметного педалирования этой воли. Например, явной эстетической тавтологией кажется «вальсирование» среди танцующих во дворе пар инвалидной коляски, в которую, после длинного «диалога взглядами», подсела к безногому молодому летчику юная девушка. К счастью, такие сбои редки в лишенной претенциозности, выверенной гамме фильма.

Фабульное время в картине стоит почти на месте, отмеряемое приездами Меркурия и отъездом Алины. Реальное — не движется или движется слишком стремительно: может, год прошел, а может, десять, вначале мы застаем Ваню мальчиком лет девяти, потом, в один момент, он взрослеет сразу, бесповоротно и значительно — с тем, чтобы до конца фильма уже не измениться. И никто кругом уже не меняется. Это ощущение остановленного мгновения органично для поэтики М. Беликова. Время спрессовано, оно рассматривается как понятие не столько историческое, сколько географическое, это «четвертое измерение пространства». Время как место. Вот почему авторы не поддались великому искушению живописать город, где Ваня живет (очевидно, Одессу), — сколько здесь могло возникнуть соблазнительных, но отвлекающих своей колоритной декоративностью зарисовок послевоенной жизни! Ни одной улицы, ни одного прохода, никакой топографии. (Замечу, кстати, что в этом смысле «толкучка», снятая сама по себе превосходно, показалась мне лишней, необязательной — Ваня не отсюда.) Только для моря сделано исключение — пустынный берег в особых случаях возникает в фильме: во время солнечного затмения Ваня и Алина наблюдают, как небо забирает, а потом возвращает морю его лучезарную синеву. Здесь, у старой перевернутой лодки, находит Ваня Меркурия, который в День Победы один поминает погибших. Море для режиссера — пейзаж лирический, не столько конкретное, оправданное сюжетными обстоятельствами место действия, сколько метафора, стихотворный рефрен, напоминающий о не часто замечаемой нами глубокой связи будничного, бренного с бытийным и вечным.

И еще одни рефрен звучит в фильме — аллея городского парка, та самая, коротенький план которой открывал картину и, с точки зрения сюжетной логики, неожиданно, неоправданно и немотивированно сменялся интерьером коммунальной квартиры. «Темные аллеи» — образ-камертон, образ-легенда, образ-символ — как бы включает незамысловатую, камерную историю частной судьбы обыкновенного мальчика в непрерывающуюся цепь философской и культурной традиции. Да, время неумолимо, его быстротечность наверняка больно ранит лирического героя — того, кто сегодня, завтра или через много лет станет разглядывать пожелтевшую школьную фотографию, похожую на сотни других, но для него — единственную. Где теперь те, кто шел тогда рядом, какие они, и где же я — тот, прежний, неузнаваемый, что смотрит вчерашними глазами на меня сегодняшнего? И все-таки, думаем мы вслед за этим героем-автором, пусть «ночь коротка», пусть не удержать, не остановить, не вернуть былого — оно живет, живет твоей верностью, твоей благодарностью и твоей памятью. Памятью о людях особенных, что поставили тебя на ноги, научили ходить, что были в твоих глазах олицетворением дома и Родины, о тех трудных и светлых годах, когда ты стал таким, каким стал и каким снял тебя здесь, на фоне темной аллеи, школьный фотограф. И мы верим, что в эту минуту, минуту сосредоточенного припоминания, ты очищаешься от всего случайного и преходящего, что, как ракушки, налепили на тебя обстоятельства, суета и мелочи жизни. Ты возвращаешься к самому сокровенному, чистому и прекрасному, чего, быть может, и сам в себе не подозревал. И тогда слышишь, как тот, вчерашний, юный, говорит тебе, зрелому, сегодняшнему: береги лучшее в себе. Береги свято. Чтоб не распалась связь времен — живи и помни. Помни, как жил.

Неповторимый, как жизнь

Есть в искусстве личности, чье творчество поистине феноменально. Оно неповторимо, как неповторима сама природа, создавшая т а к у ю землю, т а к о е небо, т а к о е море... Оно прекрасно и значительно именно своей уникальностью, той драгоценной е д и н с т в е н н о с т ь ю подлинника, который не подменит никакая, пусть даже весьма искусная копия.

Такой личностью является Игорь Владимирович Ильинский.

Блистательное мастерство этого актера вот уже более шести десятилетий — достояние разных зрительских поколений, но воздействует на них с одинаковой эмоциональной, художественной силой. Игорь Ильинский — эти знакомые каждому слова обозначают не просто имя и фамилию артиста, они вмещают в себя целую эпоху советского искусства, причем определяют искусство глубоко реалистическое, острое — и по форме, и по содержанию, по-настоящему народное. Тот непреходящий успех, который сопровождает лучшие работы актера, убедительнее всего говорит о демократичности, актуальности, общественной значимости творчества Ильинского, о его гуманистической природе.

Родившись как актер театральный, получив на заре своей артистической карьеры возможность пройти столь великолепную школу профессионального мастерства, какой был театр Мейерхольда, Игорь Ильинский с энтузиазмом обратился и к искусству более молодому — к кинематографу. Виртуозно играя в 20-е годы в немых лентах эксцентрические роли, Ильинский приобрел славу «первого комика» отечественного кино. Слава эта умножилась, когда в кинобиографию актера вошли образы Бывалова из «Волги-Волги» и Огурцова из «Карнавальной ночи», где развернулся сатирический талант мастера. В этих фильмах социально точная сатира Ильинского метко била в цель, недаром в обиход вошли определения «бываловщина», «огурцовщина». Но какой бы высокой отметки ни достигал актер в разоблачении отрицательного в жизни, за сатирической маской проступал человек, обнаруживавший себя удивительной органикой, естественностью поведения. Художественное преувеличение не мешало раскрытию живого, правдивого характера.

Потому шаг к следующей работе Ильинского в кино — к роли Кутузова в «Гусарской балладе» — при всей его неожиданности и необычности следует расценивать как нормальный ход того постоянного творческого поиска, который свойствен этому великолепному мастеру.

Выдающиеся сценические создания Ильинского в стенах Малого театра — Хлестаков в «Ревизоре», Мурзавецкий в «Волках и овцах», Юсов в «Доходном месте» и в осо-

бенности Аким во «Власти тьмы» и образ Льва Толстого в пьесе «Возвращение на круги своя» свидетельствуют о том, сколь много может сказать о человеке художник, если он освящен глубиной знания, высотой нравственных представлений. Артист не ограничил себя чисто комедийными рамками, хотя, казалось бы, в жанре комедии достиг совершенства. И великим откровением искусства предстал его драматический дар, позволивший проникнуть в глубины человеческого духа. Заставивший как бы заново вдуматься в смысл таких понятий, как Правда, Совесть, Добро.

Не останавливающееся творческое движение, стремление идти вровень со временем, чутко улавливая его запросы и требования, — это тоже свойства таланта Игоря Ильинского, ярко вписавшегося в общую картину советской художественной культуры.

Большие явления искусства всегда так или иначе, прямо или косвенно отзываются в творчестве последующих поколений. И хотя сегодня, быть может, мы не назовем имен непосредственных учеников Игоря Владимировича, школа Ильинского все-таки существует, приносит свои плоды.

Уроки Ильинского — в действии. Об этом говорят многие размышления о замечательном художнике, портрет которого редакция журнала попыталась создать несколькими перьями режиссеров, драматургов, актеров, критиков. В такой жизнетворности традиций, в прекрасной эстафете мастерства, наверное, и заключается высокий смысл служения искусству.

Н. Игнатьева

Сергей Юткевич

Гороскоп сверстника

Впервые я увидел его в Москве весной 1921 года на неуютной сцене театра бывший Зона, там, где сегодня находится Концертный зал имени Чайковского.

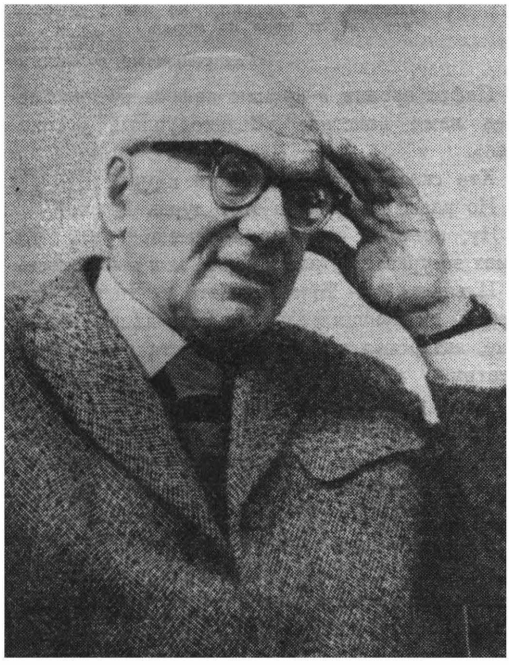
В помещении, именуемом тогда Театр РСФСР Первый, чередуясь с «Зорями» Верхарна в постановке Вс. Мейерхольда и В. Бебутова, доигрывался спектакль, отрежиссированный несколько лет назад уехавшим за границу Ф. Коммиссаржевским — «Женитьба Фигаро».

К удивлению, запомнилась не столько филигранная читка блестящим исполнителем главной роли А. Закушняком знаменитого монолога Фигаро, но, главным образом, появление эпизодического персонажа, садовника Антонио.

Казалось, всего один проход, но предельно выразительный в своей эксцентрической динамике: виртуозное «спотыкание» на самой середине сценической площадки, сосредоточенный «серьез» в обращении с вещью, глиняным цветочным горшком на судорожно вытянутых вперед руках, как бы тянущих за собой неуклюжего пьяницу, гротескный силуэт всей фигуры, почти клоунский яркий грим, уморительное алогичное бормотание короткого текста — все вместе взятое превращало выход садовника в законченное и отшлифованное «антрэ», предвещающее рождение мастера.

Однако это был совсем молодой актер, почти мой сверстник (нас разделяло всего три года), фамилия Ильинский терялась среди сотен других начинающих лицедеев. Но уже следующей весной, 1922 года, вся Москва была покорена «Великодушным рогоносцем», спектаклем, которым отпраздновал свое 50-летие вечно юный Мейерхольд и где он открыл сразу трех актеров, чьи имена с тех пор прочно вошли в историю советского театра, — Бабанову, Ильинского, Зайчикова.

Мне посчастливилось провести много часов на репетициях этого удивительного спектакля,



И. Ильинский

и это была лучшая школа режиссуры, которую можно было получить в мире. Не пропускал я и дальше ни одной новой роли Ильинского (а он стал играть много и жадно, в кино и на сцене), и мое восхищение его талантом неожиданно нашло завершение в критической новелле, появившейся на свет в 1929 году в издательстве «Теа-кино-печать».

Это был отнюдь не солидный театроведческий труд, а всего лишь скромная, но все же первая монография об Игоре Ильинском, и, не скрою, я горжусь тем, что уже тогда рискнул составить нечто вроде творческого гороскопа, предсказывая звездный путь своему сверстнику, актеру, который стал выразителем чаяний и дум нашего поколения.

И не только потому, что эти полтора десятка страниц стали библиографической редкостью, я осмеливаюсь некоторые из них вновь предложить сегодняшнему читателю, но показалось мне, что основные мысли, высказанные — страшно сказать — полвека назад, отнюдь не потеряли, как принято ныне говорить, свою актуальность.

Надеюсь, что снисходительный читатель простит непривычный стиль изложения той эпохи, характерный для непрофессионального журналиста: ведь писал эти строки тоже начинающий художник, стремящийся воздать должное таланту современника и друга.

Итак, прислушайтесь к голосу из далекого 1929 года:

«Говорят, что дети все талантливы.

Естественность — это талант.

Если хотите, то и наоборот.

Дети вырастают. Их можно уже делить на более или менее «способных».

Но и только. Легко быть способным.

Но трудно стать опять ребенком.

Стать ребенком, не впадая в детство.

Трудно вернуть талант.

Трудно разорвать цепкую паутину ремесленных приемов, навыков, привычек.

Театр — это детская, в которой резвится человечество.

Человеку сегодня весело: он чист, одет и внимателен сам к себе.

Он идет в большую светлую комнату и садится на стул.

Он играет сегодня в «зрителя», как в детстве играл в «доктора» или «пожарного».

Человеку сегодня радостно — он испачкал себе лицо пестрыми карандашами, он выходит на возвышение.

Он будет играть сегодня в «актера».

И если игра удачна, если партнеры «сыгрались», если они довольны друг другом, то один из них по-звериному, по-детски бьет в ладоши, другой раскланивается с притворной скромностью.

Зритель — вот кто настоящий партнер «актера».

Но в детстве из всех сверстников только одного выбирали вы для игр, и он, этот избранник, становился единственным обладателем всех ваших тайн, вплоть до экспедиции к потомкам куперовского «Следопыта».

Вот актер, который вернул нам детство.

Ваш избранник, ваш партнер, ваш «актер».

Он совсем не переменился: он по-старому застенчив и прям. Он по-прежнему не боится только опасности.

Ф. Кроммелинк. «Великодушный рогоносец»

Ильинский — популярный актер.

Если мы уже заговорили о детстве, вспомним латынь.

Популярный — народный.

Ильинский — народный актер.

Титул пока не зарегистрирован, не визирован, не учтен.

Только жизнь поставила свою размашистую подпись на фантастической путевке.

Путевку дают каждой вновь рожденной вещи, каждой машине, каждому паровозу.

С путевкой можно отправляться в путь.

Но зачем выдавать путевку тем паровозам, у которых один путь — на паровозное кладбище?

...Ильинский — непутевый актер.

Популярность актера — это его право.

Популярность актера — это его обязанность.

Путь актера, как туго натянутая проволока.

В руках самого искусного канатоходца всегда зонтик — для равновесия.

Талант Ильинского легок и прост, как зонтик.

Мастерство Ильинского точно выверено, как работа циркача.

Неудачник Аркашка носит на палке, рядом с сапогами, почетное звание «куплетиста».

И сатир из глюковской «Любви в полях» резвился на сцене с чисто балетной убедительностью.

Но Ильинский не циркач, не эстрадник, не танцор.

Ильинский вводит новые материалы в фактуру игры — здесь для него не существуют барьеры канонов и догм.

Разговорная интонация, речитатив куплетиста, выкрики циркача, писк чревовещателя, акробатический прыжок, гимнастический выпад, удар боксера — все это, процеженное сквозь сито иронии или искреннего восхищения, образует свой новый стиль. Стиль иронического пафоса.

Первый, кто подойдет ко мне с улыбкой, получит от меня по морде.

Ф. Кроммелинк. «Великодушный рогоносец»

Пафос иронии и иронию пафоса раскрыл перед нами поистине «Великодушный рогоносец».

Кто сказал, что Ильинский комик?

Но разве не смешон этот дурак Брюно?

Ну, конечно, смешон, но смешон так, что смех застревает у вас в горле, как рыбья кость.

Ильинский — Брюно — это не только мастерски сделанная роль, это величайшее обещание, актерская клятва в верности подлинному театру.

Театру трагикомедии.

Только здесь я могу поставить рядом с именем Ильинского имя величайшего мастера иронии и пафоса, имя самого невзрачного трагика современности — Чарли Чаплина.

Экранный путь Ильинского извилистей и сложней театрального. Здесь ошибается не актер, здесь спотыкается все молодое искусство советского кино.

Если Ильинскому для построения своих, так нам запомнившихся ролей нужно было проделывать огромную тренировочную и черновую работу, если так трудно правильно сконструировать сценический образ, характер, тип — то в каких гигантских ретортах и колбах должно провариться то, что должно отлиться в четкую маску экранного героя.

Героя, который должен нас рассмешить.

И это самое трудное.

Самое трудное, потому что почетное искусство вызвать смех у зрителя кино требует колоссального количества выдумки, тонкого овладения материалом, детального и точного учета психологии зрителя, совершенного мастерства и культурной базы.

Путь открыт, путь нужно пройти. Важно взять верную цель, важно сжать компас в верных руках.

Ведь улыбка Менжу в «Парижанке» нас волнует больше, чем десять смертных сальтомортале над Бродвеем. Американская комическая, этот единственный до сих пор возбудитель смеха, — это жанр, который нам нужно преодолеть.

Но преодолеть не значит просто выбросить; его нужно изучить и использовать. Использовать прежде всего его организационный опыт. И этот опыт, может быть, наконец научит нас тому, что нужно запомнить раз и навсегда.

Раз и навсегда нужно запомнить, что для того, чтобы выстроить хотя бы одну короткометражную ленту, которая промелькнет на экране в какие-нибудь 20 минут, но эти 20 минут будут для зрителя освежающим душем бодрящего смеха и радости, надо использовать выдумку и талант трех или четырех очень изобретательных сценаристов, или, вернее, сцепщиков трюков, опыт двух, по крайней мере, техников-режиссеров, работу целого коллектива актеров во главе с очень талантливым и умным комическим героем (потратившим уже до этого огромное количество времени для наметки будущей «маски»), напряжение всего коллектива киностудии, десятки тысяч метров пленки и изрядную сумму денежных средств.

Путь наименьшего сопротивления на первых порах выбрали наши организации и режиссеры в деле создания советской комедии.

Окольным путем штампов, трафаретов, театральных фортелей, взятых на прокат, хотели достигнуть желанной цели.

И материал отомстил за себя.

И не вина, а беда Ильинского в том, что ему не удалось достигнуть в кино той предельной выразительности, которая так пленяет в его работе на театре. Но если даже бегло просмотреть цикл его экранных ролей, этих эскизов, набросков будущей работы, то даже сейчас можно найти в них настоящих предвестников радостной удачи.

Недаром зритель, советский массовый зритель, за которым всегда останется последнее слово в оценке нашей работы, к голосу которого нужно, наконец, заставить прислушаться тех, кто еще затыкает уши, этот зритель все-таки выбрал и полюбил Ильинского.

Но кто убедил Ильинского, что он «комик» на экране?

Какое величайшее заблуждение! Искусство Ильинского всегда искусство трагикомедии.

И верю, что завтра на советском экране мы увидим историю человека, печаль которого нас рассмешит и радость опечалит. Это будет не «советский Чаплин», не Бастер Китон, не Гарольд Ллойд.

Это будет — просто Ильинский.

Человек.

> Ты узнаешь, что мне нечего бояться чужих шуток и что я сам их умею похитрее разыграть.
>
> *Ф. Кроммелинк.*
> *«Великодушный рогоносец»*

Техника человеческого — вот сила и секрет игры Ильинского.

Старый театр — фабрика сказок, иллюзий и сладких снов.

Быть неузнанным — вот задание актера иллюзорного театра. К его услугам все ухищрения сценической трансформации. Украсть, собезьянничать, подсмотреть — вот она мораль ремесленного театра.

Подарить, изобрести, предвосхищать — вот лозунг актерского сегодня.

Как подлинный актер, Ильинский любит вещь, но он скуп и экономен, он извлекает из нее все возможности игры.

Покорные вещи всегда сопутствуют ему. Вот они — незабываемая черная кошка Грумио, чайник и драные ботинки Аркашки, ружье Брюно, горшок садовника, зонтик соглашателя из «Мистерии-буфф».

Но вам не удастся позавтракать той рыбой, которая так аппетитно затрепыхалась в руках Счастливцева — ее не существует.

Это лишь блестящая выдумка актера-изобретателя.

Неистощима убедительность актерского мастерства. Когда впервые у Ильинского—Брюно зарождается мысль о неверности Стеллы и он молча проходит через всю сцену, через всю конструкцию, то все эти вращающиеся колеса перестают быть выдумкой режиссера и конструктора, исчезают как фон, как декорация: вы начинаете видеть, как в чудовищно разросшемся и охватившем всю сцену мозгу Брюно бесшумно работает сумасшедший механизм сумасшедших мыслей, повисших, как летучие мыши, в оглушительной тишине.

Кто сказал, что приемы кино не применимы в театре? Ильинский иногда играет на сцене «крупным планом». В нужный ударный момент работают нога, спина, глаза или только один мизинец. Материал точно взвешен и распределен, учитывается каждый ракурс, каждый поворот, каждое движение.

Все работает по очереди: когда играют глаза, молчит все остальное.

Так работали японские мастера.

Так работает актер.

Так работает Ильинский.

Когда он только что пришел со своим шутовским голосом, он опять овладел моей душой.

Ф. Кроммелинк. «Великодушный рогоносец»

Когда Грок (знаменитый эксцентрик, выступающий с огромным успехом в Париже) в своих невообразимых штанах и мягкой маленькой шапочке появляется на подмостках «Альгамбры», зал разражается аплодисментами, как бы празднуя свое превосходство над этим гиперболическим идиотом.

Веселье продолжается и далее, когда Грок, проделав все, что полагается каждому эксцентрику, подсаживается на стуле к огромному белому роялю, но, увы, руки не достают до клавиш на какой-нибудь сантиметр, Грок в отчаянии; выходят рабочие, придвигают рояль к клоуну — он может играть. Он может, но он... не умеет, залпами хохота встречены его неуклюжие попытки, неимоверно смешно, одним пальцем берет Грок какую-то ноту и вдруг...

Обалдевший зал барахтается, захлебываясь в хлынувших с эстрады звуках Бетховена, которого неповоротливый дурак играет с блеском, чуткостью и вдохновением почти гениального пианиста.

С силой Грока обрушивается Ильинский на зрительный зал, сокрушая его иронией неожиданных интонаций.

...Инструментом голоса, звука, интонацией владеет он в совершенстве.

Резкими сдвигами разрушает он привычные схемы, формируя сознание, перемещая и остраняя понятия.

Здесь Ильинский не только актер. Не просто мастер.

Здесь Ильинский — новатор».

Так заканчивается гороскоп полувековой давности. Терпеливый читатель, надеюсь, отметил, что предначертания не только сбылись полностью, но действительность обогатила их с завидной щедростью: Игорь Ильинский стал гордостью советского искусства, актером мировой славы.

Путь, пройденный им от шекспировского шута до роли поистине шекспировского мас-

И. Ильинский в роли Брюно. Спектакль Театра им. Вс. Мейерхольда «Великодушный рогоносец»

штаба — великого старца, не признававшего Шекспира и закончившего свой путь, как король Лир, поистине грандиозен.

Этот путь у всех на виду, и мне не надо его пересказывать. Но об одной моей ошибке промолчать не имею права — не сбылись мои предсказания о судьбе актера на экране. Ни мне, ни моим соратникам-кинематографистам не удалось создать ни творчески, ни организационно ничего, что могло бы сравняться с талантом и возможностями Игоря Ильинского.

Да, конечно, сыграны отличные, незабываемые комические роли, но ведь все эти тапиоки, бываловы и огурцовы — обыватели, жулики или бюрократы, то есть персонажи, как их принято квалифицировать, «отрицательные», обрисованы они с достаточной сатирической злостью. Но беда в том, что Ильинский творчески оборудован настолько совершенно, что ему под силу было гораздо большее — создание образа комедийного героя, наделенного умным и добрым юмором.

Однако этого не случилось, и в этом виноваты все мы, кинематографисты, и те кинодраматурги, что не сумели выхватить из жизни и обобщить для экрана образ, приближающийся хотя бы к бессмертному Василию Теркину, и те организаторы кинопроизводства, что не смогли создать условия, в которых должен формироваться самый трудный жанр комедии, и, главным образом, те наши теоретические предпосылки, согласно которым так называемый «положительный» герой, упаси боже, не имеет права быть смешным!

Виноват по дружбе и лично пишущий эти строки, когда в своих скромных комедийных опытах брал напрокат у чешских друзей фигуру бравого солдата Швейка или опять обращался лишь к сатирическим образам Маяковского.

Но все же я счастлив, что могу не отказаться от самого важного в гороскопе: мой сверстник всей своей благородной жизнью в искусстве, неутомимым трудом, неистощимым талантом подтвердил свое право называться великим актером современности.

Г. Александров

Редкостный комедийный дар

В последние годы телевидение устраивает что-то вроде бенефиса нашим старым мастерам комедийного жанра. И вот на телеэкране вновь оживают незабываемые, заразительно смешные герои и героини Фаины Раневской, Рины Зеленой, Любови Орловой, Игоря Ильинского, Анатолия Кторова... И снова и снова вспоминается то дорогое время, когда картины, которые теперь демонстрируются все чаще в связи с внушительными юбилеями, тогда только задумывались нами, а сами мы, их создатели — сценаристы, режиссеры, актеры — были молоды и впервые знакомились друг с другом...

С Игорем Владимировичем Ильинским, на мое режиссерское счастье, я встретился, когда искал актера на роль Бывалова в «Волге-Волге». Каким он мне открылся тогда? Неповторимым и непревзойденным комедийным актером, обладающим не только высоким мастерством едкой, безжалостной сатиры, но, на мой взгляд, еще более утонченным мастерством юмора. Редкий дар! Потому что разоблачить негативные черты в комедийном персонаже может, пожалуй, любой профессиональный актер, но сделать их при этом не просто отталкивающими, а и безумно смешными под силу лишь большому таланту. Игорь Ильинский оказался как раз таким художником.

Если вспомнить, что в латинском языке слово «юмор» означает «влага», то есть противоположность сухости, пожалуй, можно сказать, что образ Бывалова, каким его сыграл Игорь Владимирович Ильинский, был весь наполнен этой живительной влагой, а сам актер просто «купался» в своей роли, причем, добавлю, купался и в прямом и в переносном смыслах. Ведь, если вы помните, все действие

«Волги-Волги» происходило на воде, и по сюжету грозный начальник Бывалов в своих широченных галифе, сапогах и с портфелем, набитым приказами, сваливался в реку с высокого капитанского мостика. Я и сейчас улыбаюсь, вспоминая этот комический прыжок, который Ильинский на съемках решил исполнить сам, не желая передоверить его дублеру. Бывалов при падении в воду, по замыслу актера, должен был сучить ногами, как бы продолжая шагать в воздухе. Ну, согласитесь сами, какой же дублер мог бы воспроизвести неповторимую походку Ильинского!

Еще до встречи и до работы с Игорем Владимировичем я знал, что он любит играть гротесково, сочно, эксцентрично, что он прекрасно владеет даром внешнего перевоплощения. К слову сказать, в 20-е годы его даже называли «комиком-буфф», особенно после шумного успеха мейерхольдовского спектакля, поставленного по пьесе Владимира Маяковского «Мистерия-буфф» (в нем Ильинский сыграл сразу две роли — меньшевика и немца). Это свойство его актерского дарования было великолепным образом использовано в немых комедиях Якова Протазанова. В них Ильинский, подобно большим комедийным актерам зарубежного кино — Чарли Чаплину или Бастеру Китону, — создает свою неповторимую комическую маску. И это же свойство, к сожалению, помешало ему, по-моему, в дальнейшем легко и быстро перейти в звуковое кино. Сколько ролей Ильинского мы не увидели! Покоренные силой его буффонной игры, многие режиссеры считали его актером только немого кино, предполагая, что он не сможет расстаться со своей традиционной маской, не сможет «вписаться» в звуковые картины, требующие уже иной манеры актерской игры. Поэтому до Бывалова он долгое время не снимался в кино.

Наблюдая Ильинского в работе над образом Бывалова, я понял, что этот актер обладает даром не только внешнего, но и внутреннего перевоплощения. Более того, я быстро уверовал, что он может все! А то, что не может, опять же м о ж е т остроумно и смешно обыграть. В нашей музыкальной комедии, где почти все пели, Ильинский не пел. И потому, что его герой, ответственный работник, «владея музыкальной культурой и лично зная товарища Шульберта», все же считал пение слишком несерьезным занятием, и потому, что у Игоря Владимировича не

«Закройщик из Торжка»

было вокальных данных. Но все же актер умудрился исполнить свое комическое «соло». Пытаясь спеть песню за отсутствующего композитора Дуню, Бывалов под общий смех срывался на фальцете. Хотя, вероятно, я ошибаюсь, утверждая, что Ильинский не может петь. Во многих своих ранних театральных спектаклях молодой Игорь Ильинский исполнял куплеты, которые пользовались большим успехом у публики. Так, может быть, дело здесь все же не в вокальных, а в удивительно богатых и разнообразных комедийных данных артиста?

Наблюдать за Ильинским во время его работы над ролью было для меня сплошным удовольствием. На съемочной площадке он постоянно предлагал свои неожиданные находки, придумывал удачные реплики и постепенно становился не только исполнителем своей роли, но и активным создателем фильма.

Снимаясь в нашей комедии, Ильинский сумел отказаться от своей традиционной маски и сыграл новую роль по-новому. Перед зрителем предстал сатирический тип бюрократа, упоенного своей властью и бессмысленной деятельностью, образ чинуши, любящего всех поучать и «толкать в народ» громкие штампованные речи. Ильинский сыграл Бывалова в манере бытово-эксцентрической, в стиле реалистического шаржа и одновременно умело сместил образ в сторону буффонадного осмеяния. Поэтому Бывалов получился не страшным, а смешным. Подчеркну то, что, сочетая в точном социальном прицеле эксцентрику с правдой, актер отчетливо выявил в своем персонаже типические черты бюрократа тех лет. Поэтому так одобрительно оценила эту роль Ильинского наша общественность, а слово «бюрократизм» на некоторое время даже было вытеснено термином «бываловщина».

Мое мнение об Ильинском как о неповторимом и непревзойденном комедийном актере широкого стилевого и жанрового диапазона не изменилось, а, напротив, укрепилось с годами. Тем более что, снимая комедии, я встречался со многими комедийными актерами, среди которых были и великолепные мастера своего дела.

Что, на мой взгляд, прежде всего отличает комедийную манеру Игоря Ильинского? Полное владение всем арсеналом выразительных средств жанра. Редкое чувство жанра и стиля. Высокая исполнительская культура. Безупречный вкус и безукоризненное чувство меры. Все это не изменяло актеру, какие бы разные роли он ни играл в театре или в кино: воришку-плута или бродягу, закройщика или чинушу-руководителя, председателя колхоза или матроса... Воплощенные им характеры никогда не были грубыми или вульгарными, они сыграны в изящной, филигранно отточенной исполнительской манере. Вот чему следует поучиться у мастера молодым комедийным актерам! Потому что исполнителям комедийных ролей особенно легко опуститься до грубых и даже пошлых приемов; если им недостает хорошего вкуса и изменяет чувство меры, а зрителя непременно хочется насмешить. Среди важнейших уроков Ильинского не забудем и этот: никогда не опошлять, не унижать высокое искусство комедии дешевым, плоским комикованием, примитивными приемами «на публику», развязным «контактом» с ней, вульгарностью — всем тем, что иные бездарные клоуны выдают за демократизацию жанра, за «юмор, любимый народом».

Комедия — подлинно народный жанр. Самый массовый зритель всегда охотно идет ей навстречу, радостно откликаясь на все, что она преподносит с экрана. Но неправда, что зритель стремится на комедию лишь потренировать мышцы, от сокращения которых образуются улыбка и смех. Подлинно народная комедия (и рожденная фольклором, и вошедшая в жизнь из литературы, с театральных подмостков, с экрана) всегда умна, страстна и целенаправленна. Ее-то и ищет массовый зритель, ее любит и помнит.

Творчество Ильинского — великолепная и незаменимая школа подлинно народного, демократического, гражданski активного, боевого искусства, порожденного нашей революционной новью. Оно получило всенародное признание, прошло испытание временем и вошло в золотой фонд социалистической

культуры именно потому, что стало образцом высочайшего мастерства. Сам Ильинский обучался своему искусству у прекрасных учителей. Сначала у старых мастеров театра Ф. Ф. Комиссаржевского и В. Г. Сахновского, затем работая в театре под руководством Вс. Э. Мейерхольда. Мы свидетели — всю жизнь он учится и совершенствует свое мастерство.

В Малом театре Игорь Владимирович стал играть не только комедийные, но и драматические роли. Я думаю, переход к ролям иного репертуара закономерен для такого большого художника.

Настоящей театральной сенсацией и огромным событием нашей культурной жизни стало его исполнение роли Акима во «Власти тьмы» Льва Толстого, поставленной режиссером Б. Равенских. Это было второе рождение Ильинского-актера. Художник яркого комедийного дарования оказался мастером социально-психологического анализа и потряс зрителей тонким проникновением в глубины сложного драматического характера.

И теперь, когда Игорь Владимирович Ильинский играет на сцене Малого театра трагическую роль Льва Толстого в пьесе Иона Друце «Возвращение на круги своя», мы уже не удивляемся, мы вновь восхищаемся его мастерством и поражаемся его актерскому и человеческому мужеству. Ведь он играет очень большую и сложную роль, требующую неимоверного физического и духовного напряжения.

Когда актер уходит со сцены, осветители зажигают ему вслед красные иллюминаторы, чтобы с ярко освещенной сцены он не попадал сразу в темноту. Мне кажется, что это простое действие исполнено высокого, благородного смысла: оно символически выражает наше бережное, любовное, уважительное отношение к великому мастеру.

Р. Юренев

Все краски смешного

Игорь Ильинский был кумиром мальчишек моего детства... О кинотеатр «Унион»! Он стоял у Никитских ворот, как раз на пути от дома к школе. Как было его миновать? Как было идти навстречу математике и немецкому языку, когда без десяти минут каждого нечетного часа открывается боковая, выходящая на Никитский бульвар дверь «Униона», чтобы выпустить публику с сеанса, и, пятясь навстречу выходящим, можно проникнуть в душноватый, нагретый и полутемный зал, где через несколько минут начнется! Мы бредили

«Праздник святого Йоргена»

и улыбчивым Дугласом Фербэнксом, и очкастым Гарольдом Ллойдом, и таинственным Конрадом Фейдтом, но «Игорьльинский» был родным, московским. Даром что воришка Тапиока шуровал где-то в салонах капитализма, закройщик Петелькин скакал на пыльных улицах Торжка, а сыщик Кравцов и вовсе скитался на Марсе... Мы-то знали, что «Игорьльинский» — советский, московский, наш... А если удавалось миновать «Унион» и войти под сень школы имени Фритьофа Нансена, то встречу с математикой смягчала мысль, что несколько лет назад здесь учился будущий кумир и, может быть, у гимназиста Ильинского тоже были нелады с именованными числами...

Немногим артистам удалось так вписаться, войти, врасти в атмосферу времени. Середина 20-х годов была эпохой нэпа, возрождавшегося хозяйства, достижимого благополучия. Кинотеатры были переполнены. И сквозь неиссякаемый поток американских, немецких, французских фильмов все уверенней пробивались фильмы советские, свои. Я помню фасад кинотеатра «Художественный», оформленный в виде броненосца «Потемкин», билетеров в полосатых фуфайках и бескозырках, помню огромный плакат на кинотеатре «Горн», изображающий седую Мать, охватившую в отчаянии огромный сапог полицейского. Грозные события революции наше поколение постигало через эти бессмертные фильмы. Но реальное время, эпоха нашего отрочества осталась в памяти вместе с персонажами Ильинского. Я помню длиннейшие очереди у крошечного кинозала «Великий немой», где повторно шла «Аэлита», помню очереди у фешенебельного фасада «Малой Дмитровки», где монопольно показывали «Мисс Менд», и очереди у кино «Арс», где с непонятным сейчас успехом шли незамысловатые «Поцелуй Мэри Пикфорд» или «Кукла с миллионами». Очереди стояли на Игоря Ильинского. Люди хотели веселиться. И смеялись над проделками любимого актера досыта, до изнеможения.

У Ильинского всегда была волшебная, трудно объяснимая способность вызывать смех. Смех различных оттенков, в различных сочетаниях. Чаще всего — смех дружеский, сочувственный, добрый в сочетании с удивлением, с благодушием, порой — с жалостью. Это впервые открыл Всеволод Мейерхольд в спектакле «Великодушный рогоносец», где Ильинский сделал достоверным образ ревнивца, побуждающего любимую жену ему изменять. Сквозь ошарашивающую эксцентрику прорывалось подлинное человеческое горе. Вот эту многоплановость, многослойность таланта артиста и полюбил Яков Протазанов. Пригласив молодого актера на крошечную (отсутствующую в романе Алексея Толстого) роль сыщика в «Аэлите», опытнейший, искушенный режиссер не мог оторваться от этого персонажа, выдумывая для него новые и новые трюки, ситуации, эпизоды. И следующую свою комедию, «Закройщик из Торжка», Протазанов снимал специально для Ильинского.

Как мило жеманится провинциальный портняжка, ухаживая за деревенской девчонкой (первая кинороль Веры Марецкой). Как рыцарственно плавает он на плотике по грязноватому и, вероятно, мелкому пруду. Как поражают его акробатические прыжки на бампере автомобиля и перед надвигающимся паровозом. Как жалко его, когда зловредные свахи женят его на перезрелой мещанке. Смех звучит повсюду, но как различна его окраска!

Верхом достижений актера в немом кино стали образы жуликоватого бродяжки, звавшегося Тапиокой в «Процессе о трех миллионах» и Францем в «Празднике святого Йоргена». Зрители, пожалуй, не считали, что это два разных человека. Это был один — нагловатый и простодушный, находчивый и наивный, неряшливый и обаятельный, плутоватый и доверчивый люмпен, чьи мелкие жульничества входили в конфликт с крупными аферами банкиров, церковников, великосветских воротил. Симпатии оказывались всецело на стороне Тапиоки — Франца. Он был жертвой жестокого мира обмана, стяжательства, наживы, и, сочувствуя бедняге, зритель гневался на общество, породившее и унизившее его. Комическое дарование артиста блеснуло точностью социальных и психологических акцентов.

«Волга-Волга»

Случалось Ильинскому играть и в средних, и в плохих картинах («Папиросница от Моссельпрома», «Чашка чая» или, например, «Поцелуй Мэри Пикфорд»). Но и в наивных и мещанских персонажах Ильинского, в мелких служащих, влетевших волей случая в фантастический мир мечты и славы, — было что-то молодое, симпатичное. Хотя зрителю за них было немного стыдно, все же искренность заблуждений этих героев привлекала. В детективных перипетиях приключенческой и пародийной картины «Мисс Менд» Ильинский смог сделать отъявленную эксцентрику оправданной. Оправданной смехом.

Артист искал разнообразия, старался выйти из круга комических ролей обывателей. В странном фильме «Когда пробуждаются мертвые» какие-то черты Тапиоки перенесены в советскую провинциальную среду, сатира порой окрашивается романтически... И все же поиски эти большого успеха не принесли. Кино эксплуатировало прежние находки актера. Разнообразия, новаций от него не требовали.

Зато на театре!..

Стоит назвать лишь Аркашку Счастливцева в «Лесе» да Расплюева в «Свадьбе Кречинского», чтобы ощутить огромность диапазона комедии. Плакать или смеяться нужно было, когда побитый, скулящий шулер поворачивался к залу спиной и на его поджатом заду красовались отпечатки подошв, следы изгнания, позора?

А жалкий, противный, вонючий, как клоп, Присыпкин, внезапно вызывающий сочувствие к своей непоправимой глупости? А распоясавшийся в своей анархической вседозволенности, пылкий и разухабистый Самушкин в «Последнем решительном» Вишневского? А Фамусов, смело лишенный барственности, рассчетливый, вкрадчивый, какой-то извилистый... Великое разнообразие приемов, приспособлений, черточек, а значит, многообразие характеров, судеб, достойное гигантской фантазии Мейерхольда и всемогущего мастерства актера.

Но был закрыт театр Мейерхольда. В кино Ильинский несколько лет возился с картиной «Однажды летом» (злые языки назвали ее «Трижды... и четырежды летом»), где играл несколько ролей и даже режиссировал — после того, как очередного режиссера отстраняли от картины.

И тогда Ильинский вырвал у судьбы свой главный успех. Вырвал, вопреки наметившейся тенденции в развитии кинокомедии. Тенденция эта была близка к безконфликтности. Признание получали комедии светлые, лирические, если и показывающие какие-либо недостатки, то самые безобидные. А Ильинский,

в содружестве с Григорием Александровым, Николаем Эрдманом, Михаилом Вольпиным, занес в фильме «Волга-Волга» бич сатиры над самым отвратительным явлением в нашей жизни — над бюрократизмом.

Его Бывалов полон тупости и самоуверенности. Свои интересы расценивает как государственные. Ростки нового, талантливого душит пошлостью, банальностью. Он лебезит перед сильными, рычит на слабых. Работу подменяет показухой. Трудно подыскать черту бюрократизма, которую не воплотил бы в какой-то степени образ Бывалова в фильме «Волга-Волга». И тем, что этому гнусному типу был противопоставлен весь светлый мир фильма, очаровательный образ талантливой русской девушки, созданный Любовью Орловой, удар по бюрократизму прозвучал особенно хлестко.

Может быть, даже пауза в появлении Ильинского на экране (после «Праздника святого Йоргена» прошло восемь лет!) помогла артисту так мощно выявиться в новом качестве. Но затем, увы, последовала новая пауза. И, если не считать короткометражки «Хирургия», пауза эта длилась восемнадцать лет.

Я пишу: «И одного образа Бывалова вполне достаточно, чтобы навечно войти в историю советского киноискусства». Пишу и верю, что я прав. Но еще более прав буду, утверждая, что, так распорядившись с великолепнейшим артистом, наша кинематография понесла невосполнимые потери.

Игорь Ильинский в это время блистал на сцене. Старейший русский театр — Малый — нашел в нем неповторимого исполнителя персонажей Грибоедова, Гоголя, Островского. Некоторые, например Юсов из «Доходного места», запечатлены в фильмах-спектаклях и несомненно войдут в золотой фонд театра.

Театра, а не кинематографа.

Но и то, что не запечатлено на пленке, накрепко врезано в память зрителей. Расплывчатый, летящий, ускользающий Хлестаков и новые, совершенно не такие, как у Мейерхольда: человечный, добрый Аркашка, надутый мнимым величием Фамусов, по-шекспировски сочный Мальволио и Чеснок Корнейчука — сначала смешной, затем заразительный в своей убежденности, в своей вере: «уперед и уперед».

Театр открыл и Ильинского-режиссера. «Ярмарка тщеславия» Теккерея, «Любовь Яровая» Тренева, «Госпожа Бовари» Флобера, «Ревизор» Гоголя показали разнообразие красок, богатство палитры, понимание стилей народов и эпох.

Кинематографу же надо было подождать отважного молодого режиссера Эльдара Рязанова, который дал возможность Ильинскому повторить Бывалова в Огурцове из «Карнавальной ночи». Повторить на новом этапе. Огурцов — бюрократ более цивилизованный, более современный. Эта роль — тоже великое достижение актера.

Тот же Рязанов в другом своем фильме позволил Ильинскому попытать на экране еще одно сочетание смешного — на этот раз с героическим! Образ Кутузова в «Гусарской балладе» не разрушил водевильного очарования картины. Он стал чудесным доказательством того, что окомическими средствами можно создавать и возвышенные, героические черты исторического характера.

Театр тоже принес Ильинскому новые краски, поставив перед ним новые задачи. Две встречи с Львом Толстым открыли Ильинского-психолога, Ильинского-трагика. Мрачна, ужасна жизнь его Акима из «Власти тьмы», жалок, невзрачен этот обездоленный мужичок, бессильный перед жестокими обстоятельствами. Но светла его вера в справедливость, необорима его честность, торжественна его человечность.

Так, проникнув в сущность пьесы Толстого, Ильинский позднее посягнул и на изображение самого писателя. В пьесе Иона Друце он отважился сыграть роль Толстого. И снова те же качества — вера в справедливость, честность, человечность. Но уже не в бесправном мужике, а в гениальном писателе, отчетливо видящем несправедливость общества, страдания народа, заблуждения своих близких и поднимающегося духом над всем — большими и малыми невзгодами и бедами.

Творческий успех принесли Ильинскому и художественное чтение, и телевидение. Телеви-

зионные концерты и фильмы Ильинского поразительны, тонки и изящны. Чехов, Толстой, Зощенко прозвучали свежо, по-новому. Я скажу больше: некоторые рассказы впервые прозвучали так, как их нужно читать. Именно так, а не иначе.

И к поразительно проникновенному исполнению, полному едва ощутимых, но выразительных нюансов, прибавилось еще обаяние мудрости Ильинского-мемуариста. Большой актер, прошедший долгий, трудный путь, с пленяющей откровенностью рассказал о своих мыслях, попытках, надеждах, неудачах, встречах. Поистине драгоценные записи.

Так же, как раньше, мальчишкой, я не мог пройти мимо «Униона», так сейчас я не могу оторваться от телевизора, когда читает Ильинский. Пусть не безудержный юный смех владеет мною, а глубокое раздумье, добрая улыбка, глубокая любовь к человеку, к искусству...

Кинематографическое наследие Игоря Владимировича не залеживается в фильмохранилищах. Лучшие, да и не только лучшие его фильмы постоянно появляются на экранах кинотеатров, кинолекториев, киноклубов, на экранах телевизоров. Они входят и в эту, теперешнюю эпоху, в современность. Они живы. Не лишены достоинств и монтажные фильмы, составленные из фрагментов ролей Ильинского. Они дают представление о творческом пути артиста. Но все же не о его творческом подвиге.

А что если смонтировать большой фильм из заново отобранных отрывков из фильмов и телепередач Ильинского, а он сопроводил бы их авторским комментарием? Чтобы услышать рассказ великого русского артиста о времени и о себе.

О времени... Свою первую роль Ильинский сыграл в «Лизистрате» Аристофана в начале 1918 года. Всю нашу эпоху артист был с нами — на сцене, на эстраде, на экранах кино и телевизора, в репродукторах. Всю нашу великую, трудную, многообразную и бесконечно требовательную эпоху артист был современен, говорил о существенном, важном, человечном. Великое счастье и великая ответственность быть современником и участником грандиозных событий и быть всегда нужным, любимым, желанным для миллионов людей, подлинно народным артистом. Ильинский этого достиг.

«Карнавальная ночь»

Э. Брагинский

Открывая в человеке человеческое

Мое первое впечатление об Игоре Ильинском было театральным. Помню, как в детстве меня повели в театр Мейерхольда на «Лес» по Островскому, в котором молодой Ильинский играл неудачливого бродячего актера Аркашку Счастливцева.

А из спектакля «Лес» я хорошо помню лишь то, как Ильинский — Счастливцев потрясающе ловил рыбу. Я видел многих актеров, изображающих это действие. Ильинский не изображал, он просто ловил и вылавливал свою рыбу. Конечно, не это было в спектакле главным. Но ведь запомнилось, поразило яркой театральностью, необыкновенной пластической выразительностью.

Приблизительно в те же годы я, как и все мальчишки моего поколения, пересмотрел все немые картины с участием Игоря Ильинского. Причем ходили мы на них по многу раз. То, что мы любили, мы знали наизусть. Когда взрослые вспоминают свои детские впечатления, они обычно начинают с увлечением и весьма подробно расписывать обуревавшие их в то далекое время чувства и переживания. Конечно, все это проекция настоящего на прошлое. Анализировать, почему мне нравится этот актер и нравится всю жизнь, почему его искусство увлекает и поражает, я, конечно, стал значительно позднее.

Мне думается, главная сила комедийного и драматического таланта Игоря Ильинского — это умение быть естественным в самых невероятных, зачастую даже противоестественных ситуациях. Умение быть органичным и заставить зрителя поверить, что все происходящее на сцене или на киноэкране — правда. К сожалению, это удивительное свойство, присущее Ильинскому, не воспринимается сегодня большинством артистов, а главное — большинством режиссеров, которые, увы, оказались не способны воспринять творчески мудрые уроки Ильинского. Многие режиссеры весьма примитивно понимают законы комедийного жанра, они заставляют актера комиковать, выжимать смех любым путем, полагая, что это единственное назначение комедии. Заставить «жать» или «кривляться» Ильинского было попросту невозможно. Потому что это противоречит всей его актерской природе великого комедийного виртуоза, который и в эксцентрике находил узнаваемое, глубоко человеческое. Какие-то незримые духовные черты сближают для меня Ильинского с Чаплином. Оба они философы, и оба всю жизнь стремились к одному — достучаться до зрительского сердца.

Я видел не только удачные картины Игоря Ильинского, неудачные — тоже. Вот, скажем, водевиль Валентина Катаева «Безумный день», перенесенный на экран режиссером А. Тутышкиным. Режиссерски он был сделан беспомощно, и вообще все, кроме Ильинского, в этой картине скверно. Но и в «Безумном дне», когда актеру пришлось преодолевать все слабости картины-неудачницы, его работу над образом, как всегда, отличает высокое профессиональное мастерство, потому и помнится трогательный, несчастный, затурканный снабженец — Игорь Ильинский.

Наш звуковой кинематограф, в этом у меня нет сомнения, в большом долгу перед Игорем Владимировичем Ильинским. Его снимали недопустимо мало. Обычно вспоминаются две ленты: «Волга-Волга» и «Карнавальная ночь». Но как они сумели полюбиться и стать необходимыми самому широкому зрителю, создать у него полное представление об Ильинском как об удивительном, щедром, разностороннем актере! Я больше всего люблю его Кутузова в «Гусарской балладе». Знаю, сколько энергии стоило Рязанову доказывать во всех инстанциях, что Ильинский может быть Кутузовым. А точнее, что Кутузовым может быть только Ильинский. Мудрый, иронический, где-то даже лукавый, Игорь Ильинский в этой роли, по-

«Гусарская баллада»

моему, поразительно обаятелен и, что самое важное, убедителен. Вполне вероятно, что Кутузов таким в действительности и не был, но мог быть. Такова сила художественной правды образа, сыгранного актером.

Необходимость доказывать право Ильинского на исполнение роли Кутузова объяснялась пренебрежительным отношением к комедийному жанру. Дескать, комедия — это дело второстепенное, жанр второсортный, а Ильинский прежде всего комик. Так зачем же из него делать фельдмаршала, героя! Но интересно, что показывают сейчас по телевидению и в кинотеатрах из старых кинолент? Как правило, комедии. Комедии, которые жили и продолжают жить. Многие из них — с Игорем Ильинским в главной роли...

Мне кажется, что настоящий большой актер не может быть только комедийным или только драматическим. Общеизвестно: смешное и грустное всегда рядом. Не случайно Игорь Ильинский играет в театре и драматические роли. В драматических спектаклях, как и в комедиях, главное для Ильинского — это ощущение высокой Правды, вера в то, что актерское искусство необходимо людям, помогает им жить и даже искоренять недостатки, хотя последнее убеждение, быть может, и наивно.

Я, как и многие, видел его в роли Акима в пьесе «Власть тьмы» Льва Толстого. А совсем недавно — уже в роли самого Льва Толстого в спектакле «Возвращение на круги своя» Иона Друцэ. Обе эти работы неповторимы по глубине и свидетельствуют об удивительном запасе творческих сил Ильинского. После спектакля «Возвращение на круги своя» мне хотелось зайти за кулисы, поздравить и поблагодарить Игоря Владимировича. Но было неловко идти к Льву Николаевичу Толстому...

Я обычно опасаюсь, когда на сцене играют великих людей, когда прикасаются к личности тех, кто дорог и бесконечно любим. Ильинскому — исполнителю роли Льва Толстого удалось главное — создать поразительный по духовной чистоте образ Человека-творца. И, да простит меня критика, я нахожу общее в Ильинском — Толстом, Ильинском — Кутузове и Ильинском из немых комедийных лент. Это прежде всего умение в каждом образе, комедийном или драматическом, открывать поэзию, открывать в Человеке — Человеческое!

И вот еще какие уроки Ильинского важно усвоить современной нашей комедии. Для многих ее создателей трюк существует как бы сам по себе. Он не призван раскрывать характер или социальную сущность явления, он вы-

думывается и разыгрывается только лишь затем, чтобы было смешно. А в итоге часто получается не смешно, а глупо. Не потому ли при годичных опросах, которые устраивают «Комсомольская правда» и «Советский экран», фильмы самого популярного жанра, как это ни грустно, занимают самые последние места. К сожалению, часто уже в самом начале пути фильма, в сценарии, закладывается эта беда будущей картины. Слишком легко проходят легковесные, пустые сценарии, в которых действуют или эдакие неунывающие молодые бодрячки, или во все и вся встревающие пенсионеры — ведь они никого не задевают, никого не обижают, хотя и обманывают надежды зрителя, ожидающего от комедии очень многого.

Таланту Игоря Ильинского всегда были противопоказаны бессодержательность трюка, бездумность ситуации. Играя Огурцова в фильме «Карнавальная ночь» Э. Рязанова по сценарию Б. Ласкина и В. Полякова, актер сатирически, можно сказать, с личной страстью обличал целое явление, обличал тупость тех, кто волею непонятных судеб начинают руководить тем или иным делом, не имея на то никакого права. В этой роли у Ильинского тоже была эксцентриада, но социально точная, общественно содержательная. Именно благодаря своей острой социальной направленности, фильм и живет по нынешний день.

Мне самому, я считаю, не повезло. Игорь Владимирович Ильинский не сыграл ни в одной моей комедии, ни в одной театральной постановке. Можно лишь завидовать авторам, которым посчастливилось иметь в своих спектаклях или фильмах такого артиста божьей милостью! Ильинскими не становятся, Ильинскими рождаются. Если бы у нас был видеомагнитофон, то я бы записал на кассету, скажем, «Закройщика из Торжка», «Праздник святого Йоргена» и, конечно же, «Процесс о трех миллионах» и смотрел бы эти картины чуть ли не каждый вечер...

Е. Леонов

Школа Ильинского

Уверен, что Игорь Ильинский нравится каждому, кто хоть раз видел его на экране или на сцене. И я тоже, конечно, высоко ценю и люблю этого замечательного артиста. Однако, поскольку я работаю в кино и театре, мое отношение к Ильинскому нельзя уложить в короткое слово «нравится». Вопрос мгновенно встает так: в какой мере мы, актеры других поколений, являемся учениками и наследниками Ильинского? Если есть творческая преемственность — в чем она? Как себя выявляет?

У крупных актеров всегда есть подражатели. Но «второго Ильинского» или «маленького Ильинского» мы не знаем. А школа Ильинского существует. Могут возразить: но ведь у него нет прямых последователей, учеников в обычном, академическом смысле слова. Что же он — учитель без класса, генерал без армии? Ответ не лежит на поверхности.

Мне, например, ни разу не приходилось сниматься с ним вместе. Работали мы на сценах разных театров. Только один раз участвовал я с Игорем Владимировичем в шефском концерте в Подмосковье. Стоял, помню, за кулисами, с огромным удовольствием слушал его прекрасное исполнение рассказов и басен. Этим концертом и исчерпываются наши творческие встречи. Сколько себя помню, я не прикидывал в работе: мол, сыграю-ка эту роль «под Ильинского». Никогда не ловил себя ни на его жестах, ни на его интонациях. А ведь все мы, сегодняшние актеры, еще с детства, не размышляя о будущей профессии, знали и знаменитого закройщика Петелькина из Торжка, и жуликоватого Франца из «Праздника святого Йоргена», которого «бедная мама» роняла с разных этажей. Мы хохотали над тупым бюрократом Бываловым, а позже — над его невозмутимым собратом Огурцовым... Неужели все это исчезло бесследно, растворилось среди многих юных впечатлений? Нет,

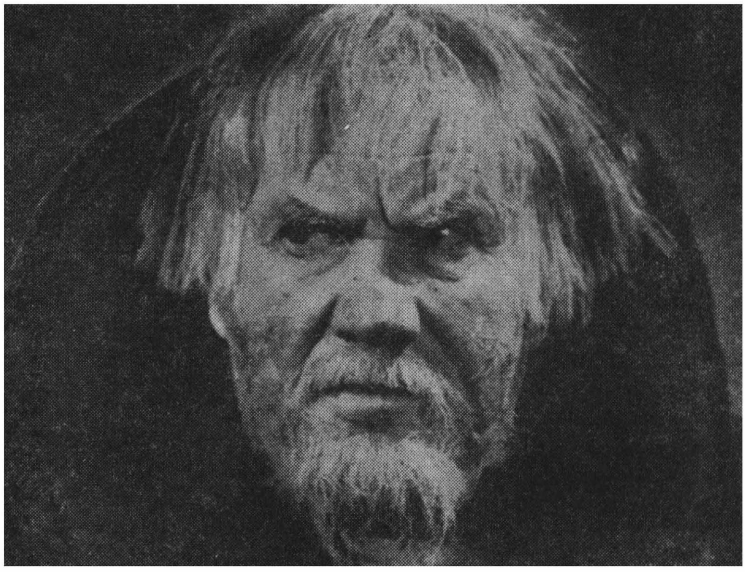
нет, нет — думаю я. Повторяю: осознанно никогда мне не приходилось подражать Ильинскому, использовать его актерские краски в своей работе. Но почти уверен — и подражал, и использовал. Не прямо, конечно. Не то заметил бы и сам, и со стороны сказали бы. Но, чувствую сердцем, постоянно влияние этого мастера на всех нас, актеров, особенно комедийных. Присмотревшись и задумавшись, найдем мы неуловимое сходство с Ильинским у А. Папанова и С. Юрского, у Е. Евстигнеева, А. Калягина, А. Миронова... Найдем обязательно.

В чем же это сходство заключается?

В повседневной работе актеры редко мыслят категориями типа «метод», «школа», «стиль». Наоборот, когда берешься за роль, то возвращаешься к жизни, к действительности — откуда и попал твой герой на страницы сценария или пьесы. Ищешь своему герою конкретные черты характера и манеру поведения, пластику, голос, интонации. Ищешь в первую очередь в себе, а также пользуешься наблюдениями и впечатлениями. Но вот я задумываюсь — являются ли моя манера игры и мой метод создания образа чем-то доселе небывалым? И ясно понимаю, что принадлежу, конечно же, к определенной школе, что я не Иван, не помнящий родства. И не я один. Мы все сегодня, такие разные, исповедуем одинаковые исходные принципы. Какие именно?

Когда смотришь старые фильмы с участием Э. Гарина, С. Мартинсона, И. Ильинского, видишь, какого совершенства достигли эти актеры в трюковых комедиях. А вот психологизм, всегда присущий русской актерской школе, в этих ранних немых лентах еще отсутствовал. Игра сосредоточивалась только на одном полюсе — на внешней эксцентрике. Как мы знаем, этот стиль в чистом виде до наших дней не дожил. В современной манере комической игры существуют два полюса — эксцентрика и психологизм, и они постоянно взаимодействуют. Внешнее поведение героя комедии может быть и фантастическим: трюки, гротеск — обычное дело и сегодня. Но внутренний мир персонажа нередко разрабатывается по всем законам психологической драмы. Здесь царствует реализм, жизненная правда. Логика поступков, пусть даже самых абсурдных и эксцентрических, диктуется теперь характером героя. Конечно, не всем это удается, но стремятся к этому все — даже в самых условных комедиях наших дней. Неожиданность и узнаваемость — вот две противоположности, из сочетания которых создает современный комедийный актер свою роль. Говоря иначе, из противоположностей рождается единство — единство высшего качества. И если этот стиль актерской игры мы справедливо называем школой, то Игорь Владимирович Ильинский ее «учредитель» и «директор». История его творческой жизни — это открытие того, что стало сегодня нормой. Между закройщиком Петелькиным и бюрократом Бываловым — разница в десять лет. Но между актерскими принципами создания этих образов — целая эстетическая эпоха. Такая же эпоха в развитии актерской игры пролегает между Бываловым и фельдмаршалом Кутузовым, которого Ильинский сыграл в «Гусарской балладе». Более того, эта школа учит актеров идти еще дальше. Вот что очень важно! Теперь уже речь не об эксцентрических поступках героя комедии, а об эксцентрике самого характера. Это — балансирование на грани жизни и фантазии. Такое балансирование, подобно цирковому хождению по проволоке, опасно для людей, к нему не приспособленных. Но Ильинский умеет и это делать мастерски. Скажем, за бродягой Тапиокой в «Процессе о трех миллионах» мы следим не так, как за Огурцовым в «Карнавальной ночи». В первом случае наше внимание сосредоточено на том, что происходит с персонажем. Во втором случае главный интерес — на том, что делается в нем, при всем том, что Огурцов — это преувеличение. Сегодня эксцентрические характеры научились создавать многие наши актеры. Назову хотя бы О. Басилашвили в картине «Осенний марафон» или С. Юрского в фильме «Золотой теленок». Вот, по-моему, подлинные «уроки Ильинского».

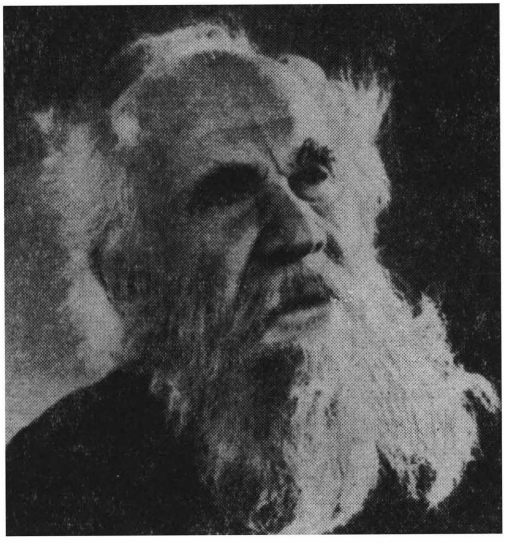
Так уж получилось, что Игорь Владимирович приписан к комедийному жанру. Хотя



И. Ильинский в роли Акима. Спектакль Малого театра «Власть тьмы»

всем нынче ясно, какой у него замечательный драматический дар. Он может играть все, вплоть до трагедии. Давайте считать, что и я — актер комедийный. (Кстати, скажу не без удовольствия, что несколько лет назад в одном интервью Игорь Владимирович назвал меня «комедийным актером номер один» на текущий момент. Я очень благодарен ему за это высказывание, хотя и не совсем с ним согласен: полагаю, он преувеличивал.) Пришел я на экран и на сцену в такое время, когда жанр комедии и принципы актерской игры в нем оформились достаточно четко. И уж если я сложился как актер внутри определенной традиции, то это, несомненно, традиция Ильинского. Очевидно, высокое мнение обо мне возникло у Игоря Владимировича именно потому, что он узнал в той школе, где я сдаю свои творческие экзамены, принципы, которых он был создателем и первооткрывателем. Вот я и подхожу к ответу на вопрос: считать ли меня и других наших современных актеров учениками Ильинского? Да, говорю я! Мы его последователи, осознаем мы это или нет.

Теперь о том, что привлекает меня в творчестве Ильинского, за что, собственно, я его люблю. Как ни странно, но отрицательные персонажи Ильинского всегда чем-то симпатичны. Разумеется, жулика Франца или бюрократа Бывалова в друзья к себе я никогда бы не взял, но и ненависти к ним не испытываю. Они как бы «больны», «не в себе», «запутались». Его герои никогда не бывают безнадежными, им всегда остается шанс исправиться. И в этом огромный гуманизм творчества Ильинского, которому нужно учиться. Сошлюсь на свой пример. Играл я Василия Игнатьевича Харитонова в «Осеннем марафоне». Ну, казалось бы, что может быть хорошего в этом назойливом пьянице? А ведь находит он сам в себе что-то хорошее, уважает ведь сам себя Харитонов. Значит, и мне следует поискать в нем нечто своеобразное, обаятельное. Мне много приходилось играть людей, неприятных мне в жизни. Но в создании таких «героев» находишь ведь нечто общее с ними и в своей душе. Значит, не будем судить их совсем уж строго. Будем надеяться. Конечно, бывает, что сходства с персонажем нет уже решительно никакого. Тогда надеваешь «маску».



И. Ильинский в роли Л. Н. Толстого. Спектакль Малого театра «Возвращение на круги своя»

Похож ли актер на свои роли и насколько похож — это вопрос не такой простой, чтобы на него можно было ответить односложно. Все мы знаем примеры, когда актер в представлении зрителей настолько сливался со своим героем, что хоть бери псевдоним по имени персонажа. Прочно стал «Максимом» Борис Чирков, навсегда остался «Василием Ивановичем Чапаевым» Борис Бабочкин, знали в народе как «Ваню Курского» Петра Алейникова... Это, так сказать, примеры положительных героев. А были случаи похуже. Некоторые актеры, в силу типажных данных, играли из фильма в фильм белогвардейцев или фашистов. Этим артистам, бывало, по улицам было опасно ходить. Давайте подумаем о героях Ильинского — это ведь почти сплошь жулики и бюрократы, и играл он их убедительно и ярко. Но все же для зрителей сам актер не стал ни Тапиокой, ни Огурцовым. Всегда оставался «Ильинский в роли такого-то». Никогда не было ощущения, что в жизни он хоть в малейшей степени похож на своих персонажей. Ильинский умеет отделять себя от своих бродяг и бюрократов. Вместе со зрителем смеется над ними, осуждает их. Такой стиль игры в комедии, в сатире — не только актерский принцип, но и выражение гражданской позиции. Под «маской» малопривлекательного персонажа всегда проглядывало лицо Ильинского, большого художника, умного, доброго и обаятельного человека. А настоящее сходство актера со своими героями обнаружилось в другом его репертуаре — на сцене. В кино ему не удалось сыграть хорошие драматические роли. И не только ему: почти все поколение Ильинского отрабатывало на экране закрепленные раз и навсегда амплуа. Об этом уже много говорили и писали. Я же хочу сказать, что без этого горького опыта старшего поколения актеров, может быть, не сыграл бы А. Папанов генерала Серпилина в «Живых и мертвых», не снялся бы Ю. Никулин в фильме «Двадцать дней без войны», не появилась бы на экране та Л. Гурченко, которую мы знаем и любим сейчас, не участвовал бы я в картинах «Белорусский вокзал» и «Премия». Это тоже уроки Ильинского. Не для актеров, а для тех, кто вольно или невольно распоряжается актерскими судьбами.

Не могу не рассказать одну историю, из которой станет ясно, кто для нас в нашем искусстве Игорь Ильинский. Вышел на экраны фильм «Тридцать три», где я играл центральную роль. Поставил картину Г. Данелия. И вдруг мы с режиссером неожиданно получаем большое письмо от Ильинского, с которым не были никогда лично знакомы. А в письме — не только добрые слова о нашей работе, но и глубокие, интереснейшие мысли и рассуждения об искусстве, тревога за судьбы нашего любимого жанра — комедии. Вот урок кровной заинтересованности большого мастера в судьбах нашего общего дела! Скажу, что многим, а быть может, и всем современным актерам ее не хватает. Здесь мы тоже должны учиться у Ильинского.

...Наш замечательный прозаик и драматург М. Булгаков однажды заметил: Достоевскому не нужно доказательств, что он писатель; откроешь любую его книгу, прочтешь страницу — и этого достаточно. И вот, помню, одна пожилая женщина, узнав, что я актер, гово-

рит: «Ах, артист? Ну, сыграй или спой!» Сначала я обиделся: такое непонимание нашей профессии! А потом подумал — может, она и права. Ведь все мы уже на месте: вот зритель, вот актер — почему же представлению не начаться?

Я думаю, Ильинский сумел бы всегда и везде доказать, что он настоящий артист. Для этого ему не нужно ничего, кроме него самого — его личности, его таланта.

О. Табаков

Откровение истины

Подруга моей мамы говорила ей: «Ваш Олег, когда вырастет и станет артистом, будет таким, как Игорь Ильинский!» Влюбленная в талант замечательного актера, она хотела таким образом ободрить мою мать. Вряд ли что-либо, кроме округлости моих щек, могло дать ей основание для столь блестящего пророчества, но с детских лет я заинтересованно и увлеченно слежу за творчеством Игоря Владимировича Ильинского.

Мое детство пришлось на годы войны и первые послевоенные годы. Жанровое однообразие кинематографа той поры восполняли несколько действительно прекрасных кинокомедий, пришедших из довоенного времени, но и среди них особняком стояла «Волга-Волга». В годы «малокартинья», когда время для юмора было не очень подходящим, для сатиры — тем более, «Волга-Волга» выделялась ясностью гражданской позиции, активным отношением к жизни и реальным желанием изменить эту жизнь к лучшему. Все это в первую очередь следует отнести к исполнению Ильинским роли Бывалова. Если многие герои, в том числе и главная героиня, и ее возлюбленный, весьма условны, то Бывалов — из жизни. Он решен остро, почти гротесково, но гротеск этот корневой системой уходит в землю, в реальную почву.

Прошло почти двадцать лет... В 1956 году в блестящем дебюте Эльдара Рязанова «Карнавальная ночь» — вновь Игорь Ильинский. И, вспоминая, что от «Закройщика из Торжка» до «Волги-Волги» прошло более десяти лет, а от «Волги-Волги» до «Карнавальной ночи» еще лет двадцать, поражаешься, как верно Ильинский слышит жизнь, сколь неравнодушным проходит вместе со страною через обновления и перемены. Оттого-то Огурцов, несмотря на все внешние признаки все того же «бюрократического типа», совершенно другой человек, он иной живучести, приспособляемости, чем прежний наивный Бывалов. Мне всегда казалось, что если Ильинского в его лучших ролях «пересадить» в иной сюжет, то он легко сымпровизирует логику поведения своего персонажа. Для меня это вернейший признак истинного рождения роли.

После «Карнавальной ночи» кинематограф не баловал Ильинского обилием ролей. Но нельзя не вспомнить о «Гусарской балладе», когда комик (комик номер один!) был утвержден на роль великого русского полководца князя Голенищева-Кутузова и сыграл эту роль с тем редким человеческим и актерским достоинством, которое даже самых рьяных скептиков повергло в большие сомнения относительно того, кому, когда и кого можно играть. Едва ли не более других актеров, имевших значительно больше игрового материала, Ильинский «попал в жанр» и в рамках этого жанра исполнил высшего порядка фиоритуру. Удивительный всплеск актерского таланта! Как говорил мой учитель Василий Осипович Топорков: «Комик? Да, комик, но с каскадом». Размер этого «каскада», а главное, грация и такт в его употреблении — вот что радует в исполнении Ильинским роли Кутузова.

Конечно, Игорь Владимирович Ильинский — профессионал, каких мало. И дело не только в том, что все сложнейшие трюки в кино он делал сам, главное в том, что если, как предлагал Станиславский, мы попробовали бы отгородить происходящее стеклом, то большая

часть — если не все — в игре Ильинского останется понятной. Ибо Ильинский говорит на языке действия. Столь замечательной профессиональной подготовкой он в первую очередь обязан Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду, в театре которого Ильинский прошел школу высшего актерского тренинга. Недаром книга Ильинского «Сам о себе» исполнена сыновней любви к великому мастеру, с которым его свела судьба в начале жизни. А если учесть, что актер одним из первых заговорил в полный голос о замечательном революционном театральном новаторе, то в который раз хочется снять шапку перед Игорем Владимировичем Ильинским.

В том же пятьдесят шестом году, когда вышла на экран «Карнавальная ночь», я попал в Малый театр на «Власть тьмы». Во взрывчатом, «комковатом» спектакле, где было много «театрального», выполненного даже в стиле «а ля рюс», поднимал свой перст старик Аким, и врывалось предчувствие «доступной человеку истины», как определял совесть Лев Толстой, ибо совестью спектакля — активной, воспаленной — был сам герой Ильинского. Эта воинствующая проповедническая нравственность, столь необычная по яркой театральной форме на сцене тогдашнего Малого театра, брала за живое. Вспоминая роль Акима, хочется сказать, что талант Ильинского, кроме профессионального совершенства, кроме того, что ему дано от природы, обладает еще редкой и очень русской способностью ставить перед зрителем проблемы нравственные, говорить о самом смысле бытия. Пройдет еще двадцать с лишним лет, и Ильинский вновь подтвердит это в пьесе Иона Друцэ «Возвращение на круги своя».

Невозможность полностью реализовать свои ресурсы в театре и кино привели Игоря Владимировича на эстраду. Он читает детские стихи (не сюсюкая, не стараясь попасть в тон детской аудитории), рассказы Зощенко, «Старосветских помещиков» Гоголя, пронзительную историю Карла Ивановича из толстовского «Детства». Он ищет материал, дающий ему возможность «облиться слезами над вымыслом», прожить «жизнь человеческого духа» подробно, как он это делает, читая повесть Гоголя «Старосветские помещики». Уж, казалось бы, и смешного много, и физиологически-сатирического, но остается теплый свет в душе, ибо, конечно же, не ради перечисления прейскуранта пищи, наливок и медицинских средств Пульхерии Ивановны берет Ильинский эту повесть, не ради забавных черточек Афанасия Ивановича, а ради того, чтобы рассказать о двух людях, которые жили, любя друг друга, и умерли один за другим, не имея возможности жить друг без друга. Этот след человеческого бытия так реально и драматично остается в нас после встречи с Ильинским, что, по-новому перечитывая повесть и находя в ней основания для подобной трактовки, радуешься существованию таланта, способного откликнуться именно на то, что сегодня волнует. Белинский писал, что Гоголь чуть не заставил его плакать своею повестью. Меня же заставлял плакать, да и не меня одного, замечательный артист Игорь Ильинский.

«Карл Иванович»... Я слышал эту главу не один раз. Мне кажется, что Ильинский читал ее с годами все лучше. И вот, наконец, на юбилее Толстого вышел совсем усталый, несколько даже отрешенный человек, снял очки и произнес... истину. Соответствующую его душевному настрою, соответствующую первоисточнику, который с такой любовью пронес он через годы на эстраде.

О многом бы еще хотелось сказать. Но скажу о главном в творчестве Игоря Владимировича Ильинского. И в годы триумфа Бориса Андреева, и в годы триумфа Иннокентия Смоктуновского он говорил своим голосом, говорил в органичной для него форме, говорил лишь о том, что его волновало как актера, как человека. Говорил о самых важных проблемах времени. Идут годы, а Ильинский вновь и вновь поражает нас теми открытиями, которые нельзя называть актерскими — это откровения человека, подошедшего к определенному краю познания жизни. И перед нами, зрителями сегодняшнего дня, Игорь Ильинский ставит серьезнейшие вопросы, требует активного соучастия в их решении.

Андрей Чернышев

Статья В. И. Ленина в журнале «Вестник кинематографии»

Читая комплект журнала «Вестник кинематографии» за 1914 год, в № 7(87) мы наткнулись на сильные, выразительные, хорошо знакомые слова:

«Капитализм ни на минуту не может стоять на месте. Он должен идти вперед и вперед. Конкуренция, особенно обостряющаяся в эпохи кризиса, подобные нашей, заставляет изобретать все новые средства для удешевления производства. А господство капитала превращает все такие средства в орудия дальнейшего угнетения рабочего.

Система Тейлора — одно из таких средств».

Сомнений не было — перед нами строки статьи В. И. Ленина «Система Тейлора — порабощение человека машиной». Эта статья была напечатана 13 марта 1914 года в большевистской газете «Правда», № 35, ее рукопись долгое время считалась утерянной, но была в 1959 году обнаружена в Центральном государственном историческом архиве СССР в бумагах, конфискованных Департаментом полиции в качестве вещественных доказательств антиправительственной деятельности большевистской печати. О перепечатках этой статьи в других тогдашних изданиях до сих пор ничего не было известно. И вдруг — драгоценная находка. Статья воспроизведена в «Вестнике кинематографии» без указания первоисточника и без подписи. Крупно набрано название раздела «За границей», мельче — название работы. В подборку, следом за статьей, помещено несколько хроникальных заметок.

Трудно переоценить самый факт перепечатки ленинской работы в кинематографическом журнале.

Еще на заре кинематографа, в 1907 году, за год до выхода на экран первого русского игрового фильма, В. И. Ленин во время разговора в Куоккале, где он жил на даче, высказал, вспоминает В. Д. Бонч-Бруевич, принципиально важное соображение: «... Кино, до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес». Вместе с тем, продолжает Бонч-Бруевич, он выразил уверенность, что, «когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс» [1].

Обусловленная капиталистическим строем неполноценность кинематографического зрелища, о которой говорил В. И. Ленин, в последующие годы привлекала внимание многих прогрессивных публицистов. Видная деятельница женского движения Е. Самуйленко написала книгу «Кинематограф и его просветительная роль» (1911), первую в России книгу на эту тему [2]. Осуждая ничтожный тогдашний кинорепертуар, она призывала использовать кино для благородной цели народного просвещения: «Зеркало само по себе чисто, чем же оно вино-

---

[1] Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. Изд. 2-е. М., 1973. с. 116.

[2] Эта книга была переиздана после Октябрьской революции в трудном 1919 году.

вато, если ему приходится отражать не красоту, а безобразие...»[3]

Об использовании кинематографа в деле образования мечтали многие передовые педагоги. Е. Музовская убежденно доказывала в 1909 году в журнале «Вестник воспитания»: «Детям школьного возраста кинематограф положительно необходим для сознательного изучения зоологии, ботаники, географии и даже истории»[4]. В журнале «Для народного учителя» в 1911 году И. Воскобойников писал о громадной службе, которую мог бы сослужить кинематограф русской деревне, не только знакомя с передовой агротехникой, но и содействуя расширению культурного кругозора зрителей-крестьян. В журнале «Свободное воспитание» № 2 (1912—1913) появилась статья «Кинематограф и школа», подписанная инициалом К. По сообщению библиографа М. Н. Иорданского, возможно, ее автором была Н. К. Крупская[5].

Одна из интереснейших страниц ранней русской киножурналистики — издание в 1913—1914 годах в заштатном в ту пору Екатеринбурге журнал «Разумный кинематограф и наглядные пособия». Его редактором был Н. П. Тихонов, энтузиаст развития кино на Урале. В программной статье Тихонов приводил такие впечатляющие цифры: в 1903 году в Московской губернии карты Европы были только в 95 школах из 718, компас в 12, магнит в 8, и за 10 последующих лет изменений к лучшему не наметилось. Автор видел в «разумном кинематографе» единственную возможность повысить качество преподавания по всей стране. Журнал посвящал свои страницы описанию новых учебных картин, новостям проекционного дела, хронике «разумного кинематографа» в разных городах.

Но пока передовые мыслители искали пути, которыми должен кинематограф осуществить свое высокое предназначение, капиталистические дельцы уже приспосабливали его для совсем иных целей. Американский инженер Фредерик Тейлор разработал систему использования киносъемки для «подгонянья» рабочего. Распространение в США системы Тейлора явилось поводом для написания В. И. Лениным в начале 1914 года небольшой по объему, но исполненной громадного значения статьи, где говорилось об антагонистических противоречиях капитализма, отмечалось антигуманное использование при буржуазном строе лучших изобретений человеческого ума, в том числе кинематографа, прозорливо предсказывалась закономерность распада капиталистической системы и установления новых, справедливых отношений в обществе. Другие авторы статей о кино рассуждали, чем мог бы стать кинематограф, какую приносить пользу и науке, и просвещению; В. И. Ленин анализирует, как кино применяется в действительности, как его используют для угнетения человека человеком. Он подчеркивает, что система Тейлора — свидетельство неспособности капитализма находить ответ на самые жгучие вопросы современности: «Капитал организует и упорядочивает труд **внутри** фабрики для дальнейшего угнетения рабочего, для увеличения своей прибыли. А во всем общественном производстве остается и растет хаос, приводящий к кризисам, когда накопленные богатства не находят покупателей, а миллионы рабочих гибнут и голодают, не находя работы.

Система Тейлора — без ведома и против воли ее авторов — подготовляет то время, когда пролетариат возьмет в свои руки все общественное производство и назначит свои, рабочие, комиссии для правильного распределения и упорядочения всего общественного труда»[6]. Снова, как в разговоре о кино в Куоккале, происходившем почти семью годами ранее, В. И. Ленин вдохновенно мечтает о будущем, о свободном обществе, в котором откроются невиданные возможности для всестороннего развития личности.

Статья В. И. Ленина была опубликована в большевистской газете «Правда» в период резкого повышения общественного интереса к кино. С ноября 1913 по март 1914 года «Правда»

[3] Самуйленко Е. Кинематограф и его просветительная роль, 1911, с. 3.

[4] Музовская Е. Значение кинематографа в деле школьного преподавания. — Вестник воспитания. М., 1909, № 5, с. 178.

[5] См.: Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России М., 1963. с 88

[6] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 24. с. 370-371.

еще трижды выступает с материалами, посвященными новому искусству. Характерно название статьи, напечатанной 30 марта 1914 года: «Кинематограф и рабочие». Ее автор Леонтий Котомка (псевдоним В. И. Зеленского) проводил мысль, что фильмы в массе своей портят вкус рабочих. Он отмечал пошлость комедий, примитивность мелодрам, реакционность или лицемерную либеральность картин, затрагивавших классовые противоречия. В противовес буржуазному кинематографу Котомка предлагал создать рабочие кинотеатры, где шли бы «классические, этнографические, исторические и т. п. сюжеты», но подчеркивал, что в полном объеме «задача демократизации кинематографа в данных условиях неосуществима» [7], она может быть осуществлена только в результате социалистической революции.

В статье Котомки чувствовалось основательное знакомство автора со статьей В. И. Ленина «Система Тейлора — порабощение человека машиной», опубликованной в той же газете двумя неделями ранее. С работой Ленина ее роднило резкое неприятие буржуазного уклада, калечившего души людей, мечта о завтрашнем дне.

Но ленинские мысли о кино, как мы теперь видим, циркулировали и в кинематографической среде.

Что представляет собой журнал, опубликовавший перепечатку статьи В. И. Ленина?

Журнал «Вестник кинематографии» выпускала лучшая из дооктябрьских русских кинофирм, фирма Александра Алексеевича Ханжонкова. О яркой, противоречивой личности Ханжонкова немало написано историками кино, его часто сравнивают с магнатами-самородками Мамонтовым, Морозовым, Третьяковым. Расчетливый делец, ворочавший миллионами, безжалостный в конкурентной борьбе — и в то же время человек широкого кругозора, одним из первых в России увидевший огромные творческие возможности кино, не жалевший средств для поднятия его художественного уровня — таков был Ханжонков. Его роль в истории русского кино изучена, но заслуживает внимания и его деятельность в киножурналистике.

Ханжонков рассказывает в воспоминаниях о мотивах, которые руководили им при создании журнала «Вестник кинематографии»: «С декабря 1910 года к двум кинематографическим журналам присоединился еще один. Это был двухнедельный журнал «Вестник кинематографии», в рождении которого повинен я. К мысли издавать свой журнал я пришел, видя, что обороты фирмы «А. Ханжонков и К°» возрастают, функции ее расширяются до всероссийских масштабов, а существующие журналы «Сине-фоно» и «Кине-журнал» недооценивают значения фирмы» [8].

«Вестник кинематографии» таким образом был основан как информационно-рекламный журнал. И действительно, в каждом его номере можно найти надоедливо-трескучие материалы об успехах фирмы. То в связи с открытием в ней литературно-художественного отдела журнал публиковал крупную фотографию Ханжонкова, то превозносил до небес его заурядные фильмы. В № 28 (1912) о картине «В морской пучине» писалось, что она производит «потрясающее впечатление как замыслом, так и выполнением задачи», а рядом о другой, «Сердце не выдержало», что это «великолепная картина большой внутренней силы». В качестве важной новости сообщалось, что Ханжонков «имел счастье» поднести великой княгине список субсидированных им богоугодных заведений (1914, № 1) и т. д., и т. п. Если бы журнал состоял только из подобных материалов, его ценность была бы ничтожна.

Но лицо журнала определяли интересные и значительные статьи о кинематографе, число которых росло из года в год.

Для русского кинематографа предвоенная пора — время быстрого развития, время осознания кино как искусства. Авторитетный французский историк кино Ж. Садуль пишет, что нигде в мире «до 1915 года никто не считал кино искусством» [9]. Мы должны внести уточне-

[7] Цит. по сб.: Часть общепролетарского дела. Литературная критика в дореволюционных большевистских изданиях. Сост. И. В. Кузнецов. М., 1981, с. 329.

[8] Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. М., 1937, с. 46. В статье «Вестник кинематографии» в Кинословаре (т. 1, с. 288) это свидетельство Ханжонкова не учтено.

[9] Садуль Ж. Всеобщая история кино. т. 2. М., 1958, с. 7.

ние, касающееся России. Уже в октябре 1912 года журнал «Сине-фоно» устами одного из своих авторов М. Браиловского утверждает: «Кинематограф — это особый вид искусства» [10]. Главная задача, стоящая перед кинематографом, говорится в его статье «Наболевший вопрос», та же, что у других искусств: «облагораживать и возвышать зрителя, делать его более современным в эстетическом, культурном и моральном смысле» [11]. Вскоре этот взгляд стал достоянием не только узкой среды кинематографистов, но завоевал признание в общественном мнении. В апреле 1913 года в Москве в Политехническом музее был организован диспут: «Синематограф или театр — кто победит?», и хотя участвовали в нем главным образом театральные критики, в отчетах о диспуте печать впервые заговорила о кино как о большом и своеобразном художественном явлении, подобном другим родам искусств.

Статьи «Вестника кинематографии» отражали не только эстетические искания своей эпохи. В заслугу журналу надо поставить его последовательную линию на развитие русского кино: он утверждал, что именно кинематограф, «учреждение глубоко демократическое» [12], сможет объединить две России — Россию Пушкина и Толстого, Чехова и Достоевского и Россию нищую и неграмотную. Не без волнения обнаруживаешь в журнале сбывшиеся предвидения, что именно в нашей стране кинематографу предназначено стать «создателем новых художественных ценностей, новых форм, новых идей» [13]. Выступая против глупой веры в превосходство всего иностранного, «Вестник кинематографии» напоминал о мировом значении русского театра и литературы, предсказывал, что и русскому кино предстоит занять подобающее место в мире. Журнал защищал интересы Ханжонкова-предпринимателя, добивавшегося протекционистских мер, но интересы Ханжонкова и интересы русского кино здесь совпадали.

Совпадала с интересами русского кино и такая важная сторона деятельности «Вестника кинематографии», как, говоря словами одной из статей, война с аферизмом, захватившим кинематограф в свои лапы. В обзоре фильмов, вышедших на экраны в 1911 году, читаем такие многозначительные строки: «Как жадный торгаш, забывший искру божию, теплившуюся в его груди, кинематограф зарабатывал деньги и... деморализовывая зрителей» [14]. Ханжонков-киноделец тоже зарабатывал деньги, но не упускал случая для привлечения в кино лучших писателей, театральных режиссеров и артистов. В «Вестнике кинематографии» находим бескомпромиссно резкие оценки халтурных лент многих фирм. Говоря о частных случаях, авторы журнала подводили читателя к обобщениям, воспитывали требовательность и хороший вкус. Разоблачив скандальную рекламу фирмы Дранкова и Талдыкина (они выпустили в 1913 году фильм «Обрыв» по Гончарову и утверждали, будто выход его приурочен к столетию со дня рождения писателя, а на деле юбилей Гончарова был годом ранее), журнал начинал разговор о моральной ответственности кинематографиста. «Вестник кинематографии» сурово осудил картину Тимана «Уход великого старца» — о разладе в семье Л. Н. Толстого, — охарактеризовав ее как спекуляцию на обывательском интересе к интимным подробностям жизни великого современника.

Одним из первых в России Ханжонков начал уделять в своей деятельности большое внимание неприбыльным учебному и научному кино. Журнал «Вестник кинематографии» подробно освещал эту просветительскую деятельность фирмы, печатая статьи об использовании кино в обучении солдат (1912, № 42), в преподавании в школе (№ 45), рассказывая о кинокурсах по уходу за новорожденными (№ 48). Подобного рода фильмов было мало, и они с трудом находили путь к зрителю, но все же выполняли определенную культурную работу. Из номера в номер в журнале публиковались материалы под рубрикой «Кинематограф и его просветительная роль», а в № 7 за 1914 год Н. Шебуев, рассматривая фильм фирмы Ханжонкова «Пьянство и его последствия», писал о социаль-

[10] Сине-фоно. М., 1912—1913, № 2, с. 16—17.
[11] Там же.
[12] Вестник кинематографии. М., 1912, № 27, с. 12.
[13] Там же, 1912, № 52, с. 3—4.
[14] Вестник кинематографии, 1911, № 25, с. 10.

ной обусловленности алкоголизма в царской России и ставил в заслугу картине, что в ней — не только констатация горьких фактов, но и попытка разобраться в их причинах.

В том же номере «Вестник кинематографии» перепечатал статью В. И. Ленина «Система Тейлора — порабощение человека машиной». Журнал регулярно перепечатывал статьи о кинематографе из общественно-политических и литературно-художественных периодических изданий, но всегда указывал, из какого издания заимствована та или иная статья. Перепечатка статьи В. И. Ленина без указания первоисточника нарушала эту традицию. Быть может, в редакции журнала, рассчитанного на служащих кинофирм, прокатных контор, кинотеатров, то есть на людей чаще всего умеренных взглядов, сочли неловким называть большевистскую газету как источник заимствования? Быть может, учитывали, что подобная перепечатка могла быть неодобрительно встречена фактическим главой журнала, главой кинофирмы? Как явствует из воспоминаний Ханжонкова, он не знал о том, что в «Вестнике кинематографии» была перепечатана ленинская статья.

Перепечатка без указания первоисточника, без подписи может показаться не слишком благовидным делом, свидетельством неразборчивых нравов раннего этапа русской киножурналистики. Но у такой перепечатки есть и другая сторона: «Вестник кинематографии» брал на себя большую смелость, печатая в качестве редакционной статью, подводящую читателя к революционным выводам.

Отметим особенность № 7 (87) «Вестника кинематографии» 1914 года, в котором перепечатка опубликована: это пасхальный номер. Проникнутая революционной идеологией статья могла бы натолкнуться на цензурные трудности. Известно, однако, что перед пасхальными каникулами наплыв рукописей был особенно велик и цензоры читали их бегло, наспех. Именно так удалось обмануть в 1905 году бдительных цензоров Куприну, который считал, что, если бы не эта хитрость, его «Поединок» не увидел бы света.

Среди всех материалов «Вестника кинематографии» статья В. И. Ленина резко выделялась глубиной обобщений, литературным блеском. Но вместе с тем назвать ее в журнале совершенно чужеродным явлением нельзя.

Несмотря на свой информационно-рекламный характер, «Вестник кинематографии» — в целом демократический журнал. Его позиция определялась позицией фирмы Ханжонкова и была близка позиции лучших киноизданий своего времени. Не случайно в конце 1912 года «Вестник кинематографии» и независимый от фирм журнал «Сине-фоно» подписали соглашение о чередовании своих двухнедельных выпусков. Тем самым журнал фирмы Ханжонкова как бы приравнивался к наиболее авторитетному и старейшему из русских журналов.

Самое массовое из искусств, кино закономерно вовлекало в свою орбиту демократически настроенных, широко мыслящих людей. Киножурналистика подвергалась меньшему нажиму и контролю со стороны дельцов, чем кинематография. В журналах предприниматели видели лишь средство рекламы, и, поскольку эта задача выполнялась, остальное они не принимали близко к сердцу. Авторы и сотрудники лучших киноперiодических изданий пользовались в результате определенной свободой действий, и киножурналистика в большей степени, чем кинематография, оказалась связанной с демократической идеологией. Вслед за журналами для специалистов, адресованными узкому кругу читателей, демократическую позицию начинают отстаивать журналы для зрителей, призванные утвердить серьезное отношение к кино у широкой публики. Первым из них был еженедельник «Кино-театр и жизнь», выпускавшийся в ноябре — декабре 1913 года А. Д. Аношенко, впоследствии видным деятелем советского кино.

Обнаружение на страницах «Вестника кинематографии» перепечатки ленинской статьи заставляет нас более внимательно отнестись ко всей дооктябрьской киножурналистике, анализ которой находится, по существу, лишь на начальном этапе. До сих пор исследователи видели в ней лишь подсобный материал к изучению истории кино, а между тем она сама по себе — интереснейший феномен и истории рус-

ской журналистики, и истории русской эстетической мысли. Недавнее открытие Б. Милявского, Р. Дуганова и В. Радзишевского, доказавших принадлежность В. В. Маяковскому свыше двадцати опубликованных под различными псевдонимами статей, появившихся в 1913—1915 годах в «Кине-журнале», заставляет, например, пересмотреть традиционную, исключительно негативную оценку этого киноиздания [15]. Представляет интерес и специальное изучение журнала «Сине-фоно», который в силу зависимости от рекламных объявлений разных фирм не мог позволить себе нелицеприятных оценок конкретных лент, но регулярно помещал чрезвычайно острые, проникнутые неприятием основных устоев царской России обзорные статьи.

Уже упоминавшийся выше постоянный автор «Сине-фоно» М. Браиловский в статье «Камень вместо хлеба» рассматривал типологию сюжетов фильмов кануна первой мировой войны:

«На каждые 100 картин в 76 случаях роль завязки играет преступление... Мотивы и психология преступления крайне несложны в кинематографических пьесах: алчность, корыстолюбие, жажда наживы, стремление к богатству, роскоши, комфорту... 55 процентов пьес приходится на долю высших слоев общества, внешний блеск и комфорт их жизни — вот что привлекает внимание кинематографического репертуара. Общественные отношения разных классов трактуются довольно примитивно. В большинстве случаев бедняки мечтают о богатстве, о комфорте и роскоши «верхов», когда у всех понятия «богатства» и «счастья» равнозначны. «Верхи» общества рисуются в общем в заманчивом виде: они красивы, умны, талантливы, обаятельны даже в своей преступности и развращенности» [16]. Эти данные убедительно свидетельствовали, что кинематограф из непритязательного аттракциона постепенно превратился в инструмент идеологической обработки масс в духе, требуемом «верхами». Журнал в свою очередь пытался направить его на пути общественного служения, гуманизма, критики буржуазного миропорядка. Например, он крайне резко комментировал правительственный циркуляр 1913 года, где местным полицейским властям предлагалось обращать особое внимание на картины из рабочей жизни и «ни в коем случае не разрешать демонстрирования тех из них, в которых изображаются тяжелые условия труда, а гакже сцены, могущие возбудить рабочих против хозяев». В статье по поводу этого циркуляра, многозначительно озаглавленной «Скорпионы», звучали боль, гнев, негодование: «Труд рабочих должен изображаться слаще меда, рабочий — заведомым преступником и вместилищем всех земных пороков, хозяин — образцом всех добродетелей, а идеалом благородства, доблести и самопожертвования — провокатор. Будь пошлым, кинемо, и спасешься» [17].

Вся предвоенная киножурналистика совместно вела последовательную борьбу с силами реакции, видевшими в кинематографе средство подрыва патриархальных общественных устоев. Именно в этом духе писали в 1911 году о кино консервативные газеты «Земщина» и «Гроза» [18], а «Вестник кинематографии» в начале 1914 года сообщал: «Митрополит Владимир предложил столичному духовенству обратиться к молящимся в некоторых церквах с разъяснением вреда кинематографа» [19]. Борьба киножурналистики с реакционерами велась под лозунгом: кинематограф — «театр демократии» [20]. Защищая кино от нападок, журналисты защищали право народных масс на приобщение к большому, серьезному искусству. Их борьба за повышение идейно-художественного уровня картин — другая сторона той же проблемы.

Лучшие журналы кануна первой мировой войны, посвященные кино, таким образом, далеко выходили за рамки информационно-рекламных изданий: на их страницах зарождалась русская киномысль. Они не выдвинули ни одного выдающегося критика — это обусловлено слабостью тогдашних фильмов, неразвитостью

---

[15] См.: Вопросы литературы, 1970, № 8, с. 141—173; см. также: Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России, с. 14—15

[16] Сине-фоно, 1912—1913, № 5, с. 18—19.

[17] Сине-фоно, 1912—1913, № 24, с. 31 и 33.

[18] См. журнал: Наша неделя. М., 1911. № 2 и 5.

[19] Вестник кинематографии, 1914, № 4, с. 30.

[20] Там же, № 1, с. 12.

языка кино. Но они внесли важный вклад в его развитие, в формирование эстетики кино, в определение путей его дальнейшего развития.

Таков журнальный фон перепечатки статьи В. И. Ленина в «Вестнике кинематографии».

Теперь номер 7 (87) «Вестника кинематографии» становится частью русской журналистики, связанной с ленинским наследием.

В. Андон

История одного поиска

С чего начинается летопись советской кинохроники на молдавской земле?

Этот вопрос мне много лет не давал покоя. И вот однажды в книге В. Листова «История смотрит в объектив» я обнаружил ссылку на заметку в киевской газете «Большевик» от 3 мая 1919 года, где среди прочего сообщалось:

«...На Крещатике демонстрировались снимки событий последних дней... В разных местах был устроен уличный кинематограф, привлекший тысячные толпы. Демонстрировались картины из событий на фронте, виды Одессы, снимки одесского порта и стоящих на рейде судов союзного флота, вступление красных войск в Тирасполь, Бендеры, Симферополь и др. Снимки эти встречались восторженными криками».

Далее В. Листов приводит важную подробность: съемки в Тирасполе и Бендерах были смонтированы в самостоятельный фильм «Вступление Красной Армии в Бессарабию», который в том же 1919 году пересек границы нашей страны и демонстрировался на экранах Венгерской Советской республики, провозглашенной 21 марта 1919 года.

Исторические источники, к которым я обратился, свидетельствовали о том, что части Красной Армии вступали в Бендеры в годы гражданской войны по меньшей мере трижды: 4 и 23 января 1918 года и во время известного Бендерского восстания, в ночь с 26 на 27 мая 1919 года.

Вероятнее всего, киносъемки относились к первому периоду — к 1918 году, поскольку номер газеты «Большевик», в котором они упоминаются, вышел 3 мая 1919 года, то есть за три недели до Бендерского восстания, а монтаж самого фильма «Вступление Красной Армии в Бессарабию» произошел, по всей вероятности, уже после 3 мая.

В таком опоздании (более чем на год!) выпуска на экраны хроники и фильмов в ту пору не было ничего удивительного. Зачастую с отснятого негатива негде, да и не на чем было печатать позитивную копию. Показателен хотя бы такой факт: первую экранизацию романа М. Горького «Мать», осуществленную в 1918 году режиссером А. Разумным, отпечатали всего в одном экземпляре — не было пленки. К тому же не следует забывать, что органы руководства киноделом и в России, и на Украине в тот период находились лишь в стадии формирования. Отдельные кинооператоры были прикомандированы главным образом к штабам и политотделам воинских соединений.

Дальнейшие поиски привели меня к статье харьковского киноведа А. Шимона «Из истории украинского кино», где есть сведения о том, что с апреля 1919 года отдел кинохроники Украинского кинокомитета организовал выпуск периодического «Живого журнала», перед которым ставились задачи отразить на экране общественную и политическую жизнь Украины. К этому следует добавить, что левобережные районы нынешней Молдавской ССР, по существовавшему в 1919 году административно-территориальному делению, входили в состав Херсонской и Подольской губерний Советской Украины.

К 15 мая 1919 года отдел кинохроники Украинского кинокомитета успел выпустить три номера «Живого журнала».

По всей вероятности, в начале мая на Крещатике киевляне видели один из первых номеров «Живого журнала», куда вошли кадры ки-

нохроники 1918 года, показывающие вступление красных войск в Тирасполь и Бендеры.

И тут вполне резонно возникает вопрос: почему год спустя после съемок в Бендерах, помимо опубликования этих кинокадров в «Живом журнале», понадобилось монтировать их в отдельный документальный фильм «Вступление Красной Армии в Бессарабию»?

Ответ на него, как мне кажется, давала сама международная обстановка того времени, связанная с провозглашением Венгерской Советской республики.

В радиограмме, посланной 22 марта 1919 года в Будапешт руководителю Советской Венгрии Бела Куну от имени VIII съезда РКП(б), заседавшего в те дни в Москве, Владимир Ильич Ленин писал:

«Рабочий класс России всеми силами спешит к вам на помощь. Пролетариат всего мира с напряженным вниманием следит за вашей дальнейшей борьбой и не позволит империалистам поднять руку на новую республику» [1].

Советское правительство стало предпринимать и конкретные меры для помощи Венгерской Советской республике. В обращении «Ко всем русским военнопленным в Венгрии», переданном по радио в Будапешт наркомом по иностранным делам Г. В. Чичериным, говорилось: «И Советскую Венгрию, как и Советскую Россию, окружают злые враги, чтобы погубить юную свободу ее трудящихся масс. И как наши братья, рабочие и крестьяне Венгрии, находящиеся в России, себя не щадили ради общего революционного дела, сражаясь в наших рядах, точно так же и ваш долг вступать в ряды борющихся за спасение своей республики и всемирно-народного дела красных войск в Венгрии» [2].

По призыву русской группы РКП(б) в Будапеште из бывших военнопленных, находящихся в Венгрии, начал формироваться русский батальон венгерской Красной Армии.

В составе русского батальона были люди многих национальностей, населяющих Россию: украинцы, белорусы, молдаване, латыши. Одним из взводов русского батальона командовал бывший солдат, кишиневский рабочий Лев Матвеевич Табачников.

В. И. Ленин продолжал внимательно следить за событиями в Венгрии. 21 апреля 1919 года он посылает директиву главкому Вацетису и члену Реввоенсовета Аралову:

«Продвижение в часть Галиции и Буковины необходимо для связи с Советской Венгрией... Вторая задача.... — установить прочную связь по железным дорогам с Советской Венгрией» [3].

В биографической хронике в 38 томе Полного собрания сочинений В. И. Ленина также говорится о том, что Владимир Ильич, в ответ на письмо Бела Куна, посылает ему 13 мая телеграмму, в которой приветствует венгерскую Красную Армию и сообщает о переходе Днестра украинскими советскими войсками.

По всей вероятности, тогда же и возникла идея смонтировать из ранее отснятой кинохроники об освобождении Тирасполя и Бендер специальный фильм «Вступление Красной Армии в Бессарабию», чтобы послать его в дар Венгерской Советской республике. Ведь, посмотрев этот фильм, венгерские пролетарии могли бы воочию убедиться, что помощь уже близка. Эта гипотеза может быть подтверждена дальнейшими событиями.

20 мая 1919 года руководитель Советской Венгрии Бела Кун посылает специальным самолетом в Москву полномочного представителя венгерского Советского правительства Тибора Самуэли.

Как утверждает на страницах «Истории венгерского кино» Иштван Немешкюрти, «Бела Кун самолетом отправил Ленину репортаж о будапештской первомайской демонстрации 1919 года. Взамен были присланы семь фильмов (или коробок? — *В. А.*) — агитка и хроника боев Красной Армии» [4].

Путь в воздушном пространстве над боярской Румынией, воевавшей в то время с Советской Венгрией, был далеко не безопасным. Сложным оказался и перелет через Карпаты

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 38, с. 186.
[2] Юстус А. В. Самое дорогое. Л., 1979, с. 52.
[3] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 50, с. 285.
[4] Немешкюрти Иштван. История венгерского кино. М., 1969, с. 64.

на открытом двухместном биплане. На высоте 3500 метров самолет попал в снежный буран. Вышел из строя компас. Спасло мужество, самообладание и высокое мастерство венгерского пилота Иштвана Добоша, успешно посадившего свой самолет на лугу неподалеку от Жмеринки. В Киеве Тибор Самуэли встретился с наркомом по военным делам Советской Украины Н. И. Подвойским.

«Навстречу посланцу из свободной Венгрии, — писала «Правда», — из Москвы в Киев был отправлен поезд из трех вагонов. Начальником поезда по указанию В. И. Ленина был назначен Н. И. Эрош»[5] (венгерский интернационалист, участник боев за власть Советов в России).

Владимир Ильич радушно встретил Тибора Самуэли, которого он хорошо знал. Как и Бела Кун, Самуэли вступил в партию коммунистов в Советской России, будучи бойцом-интернационалистом, участвовал в подавлении левоэсеровского мятежа в Москве 6 июля 1918 года. В августе 18-го вместе с Бела Куном он был на приеме у Владимира Ильича.

По меньшей мере дважды встречался Тибор Самуэли с вождем Октября и в этот свой приезд. 25 мая вместе с В. И. Лениным он был на Красной площади на параде войск Всеобуча, выступал там с речью. Это событие запечатлели советские операторы Г. Гибер, П. Ермолов, А. Левицкий, Э. Тиссэ.

Вторая встреча состоялась 27 мая, во время которой В. И. Ленин передал Тибору Самуэли свою статью «Привет венгерским рабочим».

В ходе этих встреч Владимир Ильич подробно интересовался делами молодой Советской республики, ее борьбой против интервентов и внутренней контрреволюции, обещал всяческую помощь и поддержку. По-видимому, тогда же, в ответ на кинематографический подарок Бела Куна — «Празднование 1 мая 1919 года в Будапеште» — В. И. Ленин подарил венгерскому пролетариату несколько фильмов, рассказывающих о борьбе Красной Армии с белогвардейцами и интервентами в России и на Украине, на фронтах гражданской войны.

[5] Правда, 1979, 17 марта.

В Киев Тибор Самуэли вернулся тем же спецпоездом в сопровождении Н. И. Эроша, а оттуда 30 мая вылетел в Венгрию.

«В обратный рейс, — вспоминал Н. И. Эрош, — самолет нагрузили, что называется, до отказа. Были отправлены коробки с кинофильмами, резина для автомобилей, глицерин для пушек. Самуэли захватил с собой сверток с пятьюстами красноармейскими звездочками...»[6]

Прямо с аэродрома Самуэли поспешил на заседание Будапештского Совета рабочих и солдатских депутатов. Усталый после семичасового трудного полета в открытом самолете, с обветренным лицом и воспаленными глазами, Самуэли поднялся на трибуну.

— Многоуважаемые товарищи! Я буду краток и скажу вам лишь то, что русский пролетариат, вот уже полтора года сражающийся не на жизнь, а на смерть за свободу и независимость, все еще ведет битву на фронте протяжением в десять тысяч километров. В связи с этим наше положение также представляется не особенно благоприятным, ведь мы со всех сторон окружены врагом. Но военная обстановка, в которой русскому пролетариату приходится с непреклонной решимостью вести борьбу, еще сложнее[7].

Далее Самуэли сообщил депутатам о том, что Красная Армия, перейдя через Днестр, заняла Бендеры и сейчас находится в 13 километрах от Кишинева и что одновременно начались военные операции в Галиции.

Эти слова были встречены громом аплодисментов.

Через день переведенная Бела Куном статья В. И. Ленина «Привет венгерским рабочим» была напечатана в газете «Непсава», а еще через несколько дней, снабженные венгерскими титрами, на экраны Будапешта вышли советские фильмы, привезенные Тибором Самуэли.

Демонстрация на экранах Будапешта программы советских фильмов подтверждается и газетой «Правда» — органом русских коммунистов в Будапеште. В номере «Правды» от

[6] Правда, 1979, 17 марта.

[7] Шимор Андраш. Так жил Тибор Самуэли. М., 1981, с. 197.

19 июня 1919 года писалось об огромном успехе, который выпал на долю этих кинолент.

Еще раньше, в номере от 7 июня 1919 года, о семи фильмах, привезенных на самолете Тибором Самуэли, писал еженедельник «Красный фильм», издававшийся в то время в Будапеште.

С той поры минуло более шести десятилетий. Как сложилась судьба лент, привезенных Тибором Самуэли из Советской России? Сохранились ли они?

Шлю запрос в Центральный государственный архив кинофотодокументов. Попутно интересуюсь судьбой еще одного фильма, который давно разыскиваю, — «Вступление в Одессу советских войск во главе с Г. И. Котовским».

Вскоре из Красногорска приходит ответ:

«В Центральном государственном архиве кинофотодокументов СССР нет на хранении фильмов «Вступление Красной Армии в Бессарабию» и «Вступление в Одессу советских войск во главе с Г. И. Котовским». Судьба этих фильмов нам неизвестна».

Не оказалось этих лент и в Центральном государственном архиве кинофотодокументов УССР. Лишь в полнометражной хроникальной ленте «Документы эпохи», созданной украинскими кинодокументалистами в 1927 году, к десятой годовщине Октября, удалось обнаружить маленький фрагмент из хроники гражданской войны, где показано вступление конницы Г. И. Котовского в Одессу. А где же фильм «Вступление Красной Армии в Бессарабию»?

Посылаю запрос в Союз кинематографистов Венгерской Народной Республики. Прошу помочь связаться с киноархивом народной Венгрии. Вскоре приходит ответ доктора Шандора Паппа, директора Венгерского института киноискусства:

«Уважаемый товарищ Андон! Из фильмов, привезенных Тибором Самуэли из Москвы в 1919 году, мы имеем лишь 4 пленки. На одной из них нет никаких надписей, а другие снабжены венгерскими надписями, но по ним нельзя определить точного времени и места действия. Поэтому мы не можем дать вам верного ответа на ваш вопрос. Но для ориентации мы коротко описываем тему и содержание кадров, распознанных нами...»

Даже по тем кратким аннотациям, которые венгерские товарищи сделали, просмотрев все четыре фильма, можно было определить, как содержателен этот материал.

Тут и хроника парада советских войск в Киеве 1 мая 1919 года, и приветствие немецких солдат-интернационалистов, вступивших в Красную Армию. Есть в этих материалах кинопортреты многих народных комиссаров первого украинского Советского правительства и кадры, запечатлевшие волнующий момент: красные полки дают клятву верности Украинской Советской Республике.

В одном из фильмов — кадры неопознанного города, незнакомые пейзажи. Возможно, это и есть Тирасполь и Бендеры? Снято также формирование отрядов Красной Армии и отправка их на фронт. О многом, видимо, могли бы рассказать и революционные лозунги, и транспаранты, попавшие в эти кадры.

Чтобы изучить эти хроникальные материалы, прошу директора Украинского государственного архива кинофотодокументов Е. Н. Базанову заказать контратипы всех этих фильмов, чтобы в Киеве заняться ими досконально. Однако время шло, а из Киева не было никаких вестей. Тогда через комиссию по международным связям Союза кинематографистов СССР оформляю научную командировку в Венгрию.

Предварительно консультируюсь с В. Листовым. Он сообщил, что был в Будапеште и видел хранящуюся в архиве русскую хронику, но фильма «Вступление Красной Армии в Бессарабию» не обнаружил, однако подчеркнул, что эта хроника требует скрупулезного изучения.

И вот я в Будапеште и начинаю знакомство с советской кинохроникой, имеющейся в архиве.

Из фильмов, привезенных в Будапешт Тибором Самуэли, действительно сохранилось только четыре коробки пленки. Однако самих фильмов в этих коробках, вероятно, все же больше.

В одной из коробок, числящейся под номером 2, хранится 450 метров пленки. В материале почти полностью сохранился 35-й номер периодического журнала «Кинонеделя» от 14 февраля 1919 года, который по каталогу красногорского кинофотоархива значится как

утерянный. Отсутствует в журнале лишь один сюжет из шести. Это уже большая находка! Средний метраж «Кинонедели» в 1919 году был около 150 метров. Таким образом, во второй коробке содержится метраж трех киножурналов. Немногим больше был в то время и метраж специальных выпусков кинохроники. Обычно такой спецвыпуск ограничивался показом одного важного события, происходившего в одно время и в одной географической точке.

Общий метраж и содержание четырех коробок советской хроники, хранящейся в венгерском киноархиве, — 1160 метров — дает основание сделать вывод, что это шесть спецвыпусков хроники, привезенных в 1919 году Тибором Самуэли из Советской России.

Нет в этих коробках только седьмого фильма, привезенного Самуэли, — «Вскрытие мощей Тихона Задонского», — но он полностью сохранился в нашем архиве в Красногорске.

Итак, какие фильмы, по моему мнению, находятся в четырех коробках советской хроники?

Это «Парад частей Красной Армии в Киеве», «Похороны красноармейцев, погибших при освобождении Киева 16 февраля 1919 года» (дата события указана на пленке), «Парад и демонстрация в Харькове по случаю первой годовщины Красной Армии», «Кинонеделя» № 35 от 14 февраля 1919 года, «Проводы частей Красной Армии на фронт» и «Вступление Красной Армии в Бессарабию».

С полной уверенностью можно будет атрибутировать эти фильмы лишь после получения из Венгрии копий этих лент и их восстановления в первоначальном виде.

Как они сохранились?

Когда я летел в Будапешт для ознакомления с советской кинохроникой, в моем воображении рисовались картины, в которых мужественные венгерские патриоты с риском для жизни прятали эти фильмы в черные дни хортистской Венгрии. Но все было по-другому. После разгрома Венгерской Советской республики полицейские изъяли эти ленты из будапештских кинотеатров и хранили их в полицейском музее криминалистики, наряду с «арестованными» красными фильмами венгерского производства. Всего из кинотеатров было изъято 42 фильма — десятки копий общим метражом 21 тысяча метров. Об этом на страницах ежегодника «Киноискусство» за 1922 год поведал полицейский офицер, некий Даниэль Шрейбер. Он же упоминает и о семи советских фильмах, как об улике, доказывающей связь венгерских коммунистов с Москвой. По фильмам, снятым в период Советской Венгрии, полицейские опознавали коммунистов и активистов Советской власти и подвергали их жестоким репрессиям.

Видимо, в то время и произошло смешение отдельных советских фильмов, помещенных в четыре коробки. Полицейским это было удобно. Ленты занимали меньше места.

Однако в результате этой полицейской операции в один из позитивов попали идентичные планы из разных копий картины, а харьковский сюжет оказался в трех разных коробках.

Один эпизод из харьковской хроники очутился в начале фильма «Вступление Красной Армии в Бессарабию». В позитиве этой ленты сохранились лишь две надписи: «Фильм пятый» (в начале картины) и «Конец первой серии. Продолжение на следующей неделе» — в конце хроники. Однако последующие кадры, идущие после харьковского материала (где явственно читается надпись «Харьковский народный банк» на одном из зданий), свидетельствовали о том, что события происходят в Бессарабии.

Несмотря на прошедшие за 63 года изменения, явно прочитывается география города Бендеры. Аккуратные ряды одноэтажных домиков, крытых полукруглой турецкой черепицей. Такой кровельный материал встречается лишь в Бессарабии и иных регионах бывшего турецкого владычества. Одежда людей с явными признаками молдавских национальных деталей: черные остроконечные молдавские шапки-кушмы, белые полотняные штаны-ицары, постолы и меховые жилеты из овчины — кептары.

Оператор снимал панораму города с высокого вала турецкой крепости в Бендерах. Начинается панорама от моста через Днестр (сам мост не виден) слева направо через весь город и заканчивается на холме в предместье Борисовка. Вдали, в центре города, хорошо ви-

ден собор с колокольней и площадь. Собор и площадь сохранились и поныне. Есть кадр, показывающий, как от Днестра в гору мимо крепости идут солдаты и демонстранты с флагами и транспарантами. Время зимнее, но без снега. Видимо, съемка сделана в начале января 1918 года.

В «Истории МССР» эти события описаны следующим образом:

«4 января советские войска захватили крепость, вокзал и другие важнейшие стратегические пункты Бендер. По инициативе большевиков в городе был создан Военно-революционный комитет, подчиненный Совету»[8].

Далее в хронике показана демонстрация на одной из городских улиц. План локальный — перекресток с одноэтажными зданиями — поэтому географию города уточнить пока трудно. Это могут быть и Бендеры, и Тирасполь. Демонстранты несут транспарант с надписью: «Да здравствует свободная Россия!» По характеру лозунга это явно 1918 год. Затем показано формирование воинских частей, построение их на плацу и уход пешим строем на фронт. Провожает красных бойцов, многие из которых еще не успели сменить домашнюю одежду на шинель, но уже получили винтовки, оркестр молдавских музыкантов-лаутар, играющих на скрипках.

Сомнений в том, что это бессарабская хроника, у меня уже не было. Смущало только одно. Почему в фильме нет никаких титров? Ведь в материалах остальных трех коробок они есть. Тогда я попросил работников архива показать мне негатив этой коробки и посмотрел его на монтажном столе. На маленьком экранчике появилось негативное изображение и... в первую очередь возникли надписи:

«Семь фильмов о Советской России, вторая часть»;

«Привез на самолете нарком Тибор Самуэли из Москвы»;

«Прокат осуществляет отдел прессы и пропаганды Объединения кинопромышленности и кинотеатров»;

«Кинокадры из фонда отдела по пропаганде в армии Народного комиссариата по народному просвещению»;

«Пятый фильм» (эта надпись есть и в позитиве);

«Украинский красный репортажный фильм».

Далее — улицы Кишинева; ряды демонстрантов и военных идут по улице Александровской (ныне проспект Ленина) мимо витрин магазинов.

Видимо, кадры эти сняты также в январе 1918 года, когда в Бессарабии была установлена Советская власть, ибо в 1919 году Красная Армия в Кишинев не вступала. О том, что снят Кишинев, подтверждает и надпись: «Вход русской дивизии во взятый Кишинев».

В негативе также изображение еще одного оркестра лаутар, едущих в бричке за одним из воинских подразделений, уходящих на фронт. Музыканты, видимо, играют марш. Метраж этого фильма — 190 метров.

Разумеется, после получения копии этого фильма из Будапешта с помощью историков и ветеранов революционного движения можно будет уточнить содержание многих кадров, географию съемок, время съемок. Но уже сейчас ясно одно: фильм о Бессарабии найден.

Ясно и то, что привезен он в Венгрию Тибором Самуэли, о чем свидетельствует и надпись на пленке. Такие же титры сделаны и на других лентах, хранящихся в венгерском архиве.

Можно предположить, что хроника эта попала в Венгрию помимо Тибора Самуэли, но не позже начала августа 1919 года, когда международная реакция потопила в крови молодую Венгерскую Советскую республику, а фильмы оказались в полицейской кутузке.

Для того чтобы подробно изучить эти ленты, сопоставить их с имеющимися у нас кинодокументами, уточнить сюжет каждой из них, освободить от дублей и повторов, связанных с полицейским «монтажом», нужно заказать венгерскому архиву исходные материалы по всем четырем коробкам (лаванды и контратипы) и, уже на месте, изготовив по ним копии фильмов, разобраться во всех деталях.

Эта работа предстоит в ближайшем будущем.

---

[8] История МССР, т. 2. Кишинев, 1968, с. 68.

К 60-летию С. И. Ростоцкого

Режиссер и литература

Творчество Станислава Ростоцкого, замечательного мастера советского кинематографа, неизменно пользуется любовью нашей многомиллионной зрительской аудитории, многие его фильмы с огромным успехом идут и за рубежом. Талантливый педагог, Ростоцкий воспитал в процессе работы над своими картинами целую плеяду замечательных актеров.

Главное в творчестве С. Ростоцкого — особый интерес к современной теме, глубокое и верное понимание духовного мира нашего современника. Недаром его фильмы «Доживем до понедельника», «А зори здесь тихие...», «Белый Бим Черное ухо» единодушно признаны критикой и зрителями этапными в общей работе советского кино по отражению нравственного мира советского человека.

Отмечая 60-летний юбилей С. И. Ростоцкого, мы печатаем статьи писателей Г. Троепольского и Б. Васильева, в которых рассматривается один, но существенный аспект творчества режиссера — его богатый опыт, связанный с экранной интерпретацией литературных произведений, опыт, имеющий большое значение для советского киноискусства и заслуживающий специального анализа.

Гавриил Троепольский

Принцип доверия

Это было более четверти века тому назад. В 1955 году мне прислали со Студии имени М. Горького киносценарий по рассказам, объединенным в книге «Из записок агронома», и просили прочесть, высказать свое мнение. Для меня это — неожиданность: никогда не думал об экранизации своих рассказов, да и книга, думалось, далека от кино. Правда, она оказалась в струе публицистической художественной литературы 50-х годов; то было сильное течение, обозначенное вначале В. Овечкиным и, при горячем участии А. Твардовского, оказавшее значительное влияние на литературу и искусство последующего десятилетия. Но в моих рассказах совмещены или чередуются лирика и сатира, а некоторым критикам такое представлялось недопустимым «смешением жанров». Как все это будет выглядеть на экране? С таким вопросом и приступил к чтению сценария.

Прочитал. Подумал. Приехал в Москву и... отказал в экранизации. Надо же! Конечно, будущий режиссер фильма сильно огорчился. Это был молодой человек, только что закончивший ВГИК, Станислав Ростоцкий. Слов нет, я понял его: только-только он изготовился для первого прыжка, чтобы взять первую высоту, а ему поперек дороги — некто. Но я хорошо помню, что он уже тогда показался мне человеком с большим будущим в искусстве: во-первых, ему было далеко не безразлично, с чего начинать путь в кино, а материал, который он наметил для первой постановки, уже выношен и пережит; во-вторых, огорчение его было явно искреннее и не имело ничего общего с тщеславием.

Короче говоря, я осмелился сам написать для него сценарий, потому что увидел возможность перестройки рассказов в цельную киноповесть и почувствовал необходимость для молодого режиссера такой «внежанровой» формы. Пожалуй, его заинтересованность бо-

лее всего служила стимулом в работе над сценарием — ведь мы оба, пожилой и молодой, были начинающими в кино... Как это было давно и как это — совсем-совсем недавно, а уже целое поколение отделяет нас от тех дней...

— А хорошо, что вы нас тогда так здорово отщелкали! — воскликнул Станислав Иосифович, когда сценарий был готов.

Сценарий не был сколком с «Записок агронома». Я воспользовался тем, что во всех рассказах книги действуют почти одни и те же персонажи, а все события происходят в одном месте, в одном колхозе. В отличие от прежнего, «забракованного», сценария, где каждый рассказ существовал обособленно, теперь действительно получилась повесть для экрана; хорошо ли, плохо ли, но получилась. Дело — за режиссером.

Картина «Земля и люди» вышла в дни работы XX съезда партии и всей своей атмосферой, тональностью и пафосом совпала с настроением, царящим в стране. Путь режиссера С. Ростоцкого начинался хорошо. Позже он говорил, что судьбе было угодно, чтобы он начал именно с тех рассказов.

Но, думаю, дело не только в литературном материале, а и в том, как прочел сценарий режиссер. Это было самостоятельное, индивидуальное прочтение. В частности, отчетливо, на мой взгляд, проявилась в фильме не только лирическая линия, присущая творчеству С. Ростоцкого и развернувшаяся в его последующих фильмах, но и сатирическая.

Уже тогда мне стало ясно простое правило, которого должен держаться писатель, вступающий в творческое общение с режиссером: нужно относиться к режиссеру как к внимательному читателю, не только предполагая возможность, но признавая его право на личное прочтение сценария и необходимость такого прочтения. Ведь у разных читателей — свое видение героев и событий, свое отношение к описанному миру. И каждый фильм, поставленный по литературному произведению, — в известной степени уже другая вещь, так или иначе отличающаяся от первоисточника. Так я думал при первых встречах с кинематографом, в том же убежден и теперь. Но жизнь внесла некоторые коррективы в это простое правило.

На экране могут происходить такие же события, как в литературном произведении, будут действовать все его герои, а текст, который произносят персонажи, будет полностью перенесен с книжных страниц и даже авторские строки прозвучат за кадром, но зритель, тем не менее, увидит нечто принципиально иное, а в чем-то и противоположное тому, что послужило первоисточником фильма. Значит, дело опять-таки не в каких-то формальных соответствиях фильма литературному произведению или отличиях (повторяю, неизбежных), а в близости позиций, в сходстве взглядов, в единстве устремлений; если личность режиссера близка писателю, тогда правило остается в силе: взаимоотношения должны строиться на полном доверии к его прочтению.

Так вот и я, в свою очередь, понял, что кинематографическая судьба была благосклонна и ко мне: встретился со Станиславом Ростоцким — талантливым режиссером, которому можно творчески и по-человечески доверять. С того времени мы и дружим, несмотря на разницу в возрасте, на несходство характеров и темпераментов, несмотря на то, что наше общение не обходится без споров, иногда жестких. Между фильмом «Земля и люди» и второй картиной С. Ростоцкого по моей книге прошло двадцать лет. За это время он работал с другими писателями, но наше общение не прерывалось, хотя и не было подкреплено совместным делом.

И вот — «Белый Бим Черное ухо»...

Книжка эта обрела неожиданный для меня успех. До нее не писал ничего похожего. Теперь «Бим» переведен во многих странах мира. «Бима» писал не только для детей. Но распространенный афоризм — «для детей надо писать, как для взрослых, но только лучше» — мне был не совсем понятен. «Как для взрослых» — понимаю, согласен. Но как это — «лучше»? Можно какую-то книгу сознательно писать лучше или, тем более, хуже, чем предыдущие свои произведения? В общем, у меня сложился другой, несколько от-

личный тезис: *для детей надо писать так, чтобы было интересно и взрослым*. По такому принципу и пытался написать «Бима».

Он же, принцип, приложим и к фильму С. Ростоцкого, снятому по этой повести, а успех картины, повторивший и умноживший успех книги, для меня означает подтверждение найденного тезиса.

Но на этот раз наша работа началась прямо противоположным образом. Теперь С. Ростоцкий просил меня написать сценарий, а я решительно отказался и предложил делать экранизацию ему самому, но при этом и не думал отстраняться от участия в работе над сценарием.

Мы много спорили, и устно, и письменно, обменивались длинными и «горячими посланиями». В последнем из них Ростоцкий воскликнул: «Но я же принял 90 процентов ваших предложений!» Столь убедительный, прямо-таки бухгалтерский учет не мог не подействовать «на производительность труда и выход продукции», потому, видимо, я «известил», что сценарий, который он написал, обещает интересное и оригинальное произведение экрана.

Иногда читатели спрашивают мое мнение о фильме. Скажу откровенно. Мое отношение к фильму не может не быть субъективным и даже пристрастным. Жаль, например, некоторых мотивов, которые не попали в картину: в частности, отсутствие сельских эпизодов — для меня существенная потеря; жаль также, что в фильме обойдены факты воровства и расхищения народного достояния, то есть проблема, которая и сегодня пока остро стоит в нашем обществе. Но говорю и о потерях только потому, что считаю: Ростоцкому как сценаристу и режиссеру удалось создать цельное, хорошо сложенное, интересно построенное, вызвавшее в мире взволнованный отклик произведение. Не снимать же третью серию!

Здесь мне видится идеальное осуществление тезиса о доверии. Я, писатель, несу ответственность за каждое слово в повести, режиссер должен отвечать за свой фильм. С. Ростоцкий ответственность на себя принял полностью, а справился отлично и в том смысле, что круг идей автора повести, его восприятие окружающего мира, его писательскую интонацию режиссер освоил и пережил: он плакал, где я плакал, верил, во что я верил, отрицал, что я отрицал, а подал все это... по-своему. Вот она какая штука-то получается в кино у Ростоцкого.

А ведь ему пришлось преодолеть немало серьезных трудностей — таких, о которых зритель и не подозревает.

Первая из них: заглавный герой требовал на экране особых забот и хлопот. Писатель, например, может, проследив «логику поведения» собаки в определенных обстоятельствах, получить желаемый эффект, слово и в этом случае — единственное средство выражения характера в действии. А для кино-то необходимо еще реализовать образ на экране и подать правдиво поведение «героя». Но герой-то — собака! И она почти беспрерывно на экране, от ее «игры» зависит не только движение сюжета, но и его подтекст, интонация. По-видимому, в кинематографе другого такого «актера» еще не было. Здесь огромный труд дрессировки, причем особой, несхожей с цирковыми методами; ведь во многих эпизодах Степка (Бим) не изображал требуемое поведение, не заучивал номер, а действовал как бы сознательно. Что очень и очень трудно... для режиссера. Не буду вдаваться в подробности, хотя они сами по себе достаточно интересны и как ценный профессиональный опыт. Подчеркну главное: режиссер успешно преодолел большие затруднения в воплощении необычно сложившейся драматургии.

Конечно, справился он с такой тяжестью при наличии яркого таланта В. Тихонова и других актеров, из которых создал своеобразный ансамбль. У В. Тихонова, например, было мало слов, но много мысли и сердца, а Бим-то и вовсе ничего не говорил. Так у зрителей и остался единый образ: умный, душевный, искренний человек и его «меньший брат» — неповторимый образ в двух лицах. Нет, не умер еще «великий немой»!

О каждом из актеров «ансамбля вокруг собаки» можно сказать добрые слова. Одна

Тетка чего стоит! В. Владимирова создала новый образ — не мою Тетку, а свою. Ну и что? Автор повести просто склоняет перед актрисой главу седую, а не кричит: «Ах, не моя Тетка, ах, не такая!» Теток подобных — пруд пруди, о чем речь! Автор должен радоваться, когда на экране образ не копируется, не просто имитируется, а развивается, углубляется, то есть когда и актер становится сам художником.

Вторая трудность режиссера еще серьезнее. В литературе не раз использовался такой способ сюжетосложения, когда окружающий мир подается как бы через восприятие животного (достаточно вспомнить, например, «Холстомера» Л. Н. Толстого или «Каштанку» А. П. Чехова). В подобных произведениях обозначается «точка зрения» идеального существа, а животное, как правило, идеализируется. Эта традиция русской литературы продолжена и в «Биме», но жизнь, люди, обстоятельства поданы с трех точек зрения: собаки, ее хозяина и автора. Представить буквальное повторение такого построения в кино вряд ли возможно без каких-либо усложненных приемов. Поэтому С. Ростоцкий должен был искать принципиально иные, чем в повести, композиционные пути, чисто экранные выразительные средства, чтобы сохранить глубинную суть произведения, иногда переиначив внешние признаки. Ему пришлось перестроить сюжетные линии, искать новые связи. Здесь проявилась его творческая индивидуальность и вместе с тем наша близость: он мог уйти по внешности более или менее далеко от повести, но никогда — вопреки ей, в противоположность, вразрез.

Третья трудность касается особо дорогой мне линии в повести — связи человека с природой. Во многом «Бим» написан ради этого мотива, точнее, это лейтмотив всей повести. Убежден, что нравственное состояние человека в обществе в значительной степени определяется взаимоотношением с природой.

К слову говоря, иногда в фильмах природа присутствует лишь в виде более или менее красивых пейзажей; когда же речь идет о внутренних связях человека с природой, экран часто оказывается бессильным, а старые методы, вроде «голосов за кадром», тут не помогут.

С. Ростоцкий и оператор В. Шумский показали природу поразительно: лес, поле, луг, цветы, трава, бабочки — все живет на экране такой богатой жизнью, так передает состояние персонажей, так гармонично сливается с их чувствами и переживаниями, что неразрывная связь Бима и Ивана Ивановича с жизнью природы ясна сама по себе, без закадровых деклараций или прямых текстов в кадре. Кстати, режиссер и оператор меняли место и время действия, но не изменили авторского ощущения природы.

Видимо, это тоже трудно — поменять, но не изменить. Так, например, я всегда в подробностях вижу внутренним зрением внешний облик своих героев, они часто даже снятся в период работы, но когда встречаю их на экране, то совпадений с моими представлениями практически не бывает. Казалось бы, для автора это весьма печально, на самом же деле я лично не ощущал «трагедийности» несовпадения: понимаю и принимаю — С. Ростоцкий видит героев и природу своими глазами, в своем прочтении, но в самом существенном наши взгляды совпадают. Потому-то во время работы старался не ездить на съемки, не дышать над ухом — это все равно, как если бы режиссер стоял у меня за спиной и следил за пером: так оно скрипит или не так. Но ради делового творческого контакта он показывает отснятые эпизоды.

Если такой контакт, основанный на доверии и взаимном уважении, установлен, то возможно ожидать и успешной работы. И, по-видимому, если личности близки друг к другу по духу и мироощущению, то успех уже может быть гарантирован. Не в этом ли секрет и разгадка того, что успехи не столь уж часты?

Не берусь отвечать на этот вопрос категорично, ибо безапелляционность суждения в творческих взаимоотношениях всегда есть свидетельство потери своего внутреннего собеседника, без которого художник погибает. Не следует засыпать золой категоричности искру

сомнения в своей правоте не только в процессе творчества, наедине с самим собой, но и в творческих отношениях с другими. И не только в творческих.

Рассказывают, один критик подарил Пикассо свою книгу о нем и весьма уверенно сказал:

— Надеюсь, моя книга будет способствовать успеху ваших картин.

— Спасибо, — ответил Пикассо. — Но я надеюсь, что мои картины помогут распространению вашей книги.

...Что ж, курьез поучителен: не спеши утверждать «железно», дай людям подумать.

Борис Васильев

Будем работать в кино!

Писатель в кино — эта проблема продолжает оставаться актуальной. Я бы сказал, что у нее две стороны. Первая — превращение литературного произведения в сценарий. Вторая — литература и кинематограф в целом, их сложные взаимоотношения.

Хорошая литература, как мы знаем, бессмертна, в отличие от киноискусства, чьи произведения быстро стареют, даже классические — быстро в сравнении со временем жизни литературной классики. Уточню сразу, что отношение кинематографа к классике отличается от его отношения к литературе современной, к произведениям ныне живущих писателей, которые нередко выступают и как авторы оригинальных сценариев, и как экранизаторы собственных произведений.

Мне довелось выступать и в той, и в другой роли. И должен сказать, что в практике экранизации есть то, что меня привлекает и одновременно настораживает. Как зритель, я понимаю общую зрительскую любовь к литературе, тягу к ней, желание увидеть на экране классические произведения, вошедшие в наш культурный обиход, и современные, вызвавшие широкий интерес. Всегда ждешь, что фильм откроет тебе в них что-то новое, сможет увидеть то, что от тебя ускользнуло, ибо экранизация, которую мы называем творческой, — всегда не пересказ, не переложение, а интерпретация, поэтому ясно: чем интереснее личность интерпретатора, тем богаче должен быть результат.

Однако вот это обстоятельство как раз и настораживает. В чем тут дело?

Дело, очевидно, в том, что литература и кинематограф — разные искусства. У каждого — своя образная система. Литература, в особенности хорошая, предполагает активное читательское сотворчество. Ведь мы по-разному читаем одну и ту же книгу в детстве, в юности, в зрелые годы, в старости: мы обнаруживаем в ней все новые и новые пласты, проникаем в них все глубже. В этом смысле литературное произведение бесконечно, писатель неисчерпаем, и читатель открывает его для себя всю жизнь, а экранное произведение — конечно. Мне могут возразить, что и фильм предполагает сотворчество зрителя в процессе восприятия. Согласен, но замечу, что кинопроизведение рассчитано в большей мере на сопереживание и не требует такой активной работы воображения от зрителя, как проза или поэзия — от читателя. Причина, по-моему, в том (хотя, возможно, я ошибаюсь), что экран — искусство изобразительное, пластическое, в нем все наглядно, предметно. Конечно, я, зритель, дополняю образ Чапаева, домысливаю его, но сам Чапаев — вот он, на экране, я не должен целиком создавать его в своем воображении, как, скажем, Анну Каренину. Даже наиболее яркие, на мой взгляд, представители так называемого авторского кинематографа — Тарковский, Иоселиани, Никита Михалков не могут рассчитывать на такую степень зрительского сотворчества, какую изначально предполагают в своем читателе, скажем, Толстой и Достоевский. Литература ничего не досказывает до конца. Поэтому у каждого читателя — своя Наташа Ростова,

свой Левин, Раскольников, Ноздрев, Лопатин, Гаев, даже свой Дон-Кихот, описанный так подробно, так пластично, так зримо! Фантазия писателя рассчитана на встречную фантазию читателя, которая дорисует характер, пейзаж, ситуацию. Литература — искусство читательски личностное. Кинематограф же дает конкретные образы, соединяет характер с личностью актера, и персонаж приобретает законченность. Не исчерпанность, нет, но завершенность пластическую, ибо он изображен на экране, и тут уже зрительских вариантов быть не может. Невозможно, представить, нафантазировать, придумать другого Чапаева, кроме Бориса Бабочкина, другого Максима, кроме Бориса Чиркова. Не выйдет, не получится! На сцене может быть сколько угодно Гамлетов. На экране для меня есть только один — Иннокентий Смоктуновский.

Но именно последний пример и вводит нас в самую гущу спорных вопросов экранизации. Ведь если у каждого читателя «Гамлета» — свой принц датский, то у всех зрителей фильма Козинцева Гамлет один. И здесь начинаются несовпадения и расхождения. Гамлет Смоктуновского далеко не у всех читателей трагедии Шекспира совпал с их субъективным видением этого образа. И они говорят: «Это не мой Гамлет», или еще решительнее: «Это не Гамлет», «Это не Гамлет Шекспира». Поэтому никакая экранизация не может удовлетворить всех читателей. Следует заранее договориться, что она — лишь одна из возможных интерпретаций. Что же здесь меня настораживает? Обилие интерпретаций, я бы сказал, безответственных, когда творческий подход заменяется верхоглядством и самоуправством, оригинальность — самодовольством и саморекламой, верность духу первоисточника — буквализмом.

Я уже не раз говорил и повторю снова: кинодраматургам очень хочется, чтобы сценарий считали полноценной литературой, но он был и останется литературой особой — изначально рассчитанной на трансформацию, на превращение в фильм. Специфично здесь не литературное исполнение, а цель: я пишу сценарий, зная, что меня доскажут не читатели в своем воображении, а кинематографисты на экране. Когда я пишу прозу, я не рассчитываю ни на исполнителей, ни на музыку, ни на изобразительные решения оператора, ни на режиссера, наконец; а вот сценарий я пишу прежде всего для них — для тех, кто будет делать кинокартину. Если этим читателям сценарий дает все, что нужно, значит, он литература — но особого рода. А когда я сочиняю повесть, я одновременно для себя мысленно ставлю свой «фильм»: сам его снимаю, сам играю все роли, режиссирую, создаю музыку, монтирую. Писатель — единственный творец своего «фильма». Придя в кино, он становится соавтором режиссера. Ибо автор фильма — режиссер. Кинематограф — это искусство режиссера, притом в еще большей степени, чем театр; искусство, конечно, коллективное, но невозможное без режиссера, искусство талантливой режиссерской личности. И ничего унизительного для сценариста в этом, я уверен, нет.

Экранизация — встреча двух художников. Удачная экранизация — встреча двух художников, творчески близких, которые хотят и могут сопоставить и согласовать свои позиции и выработать общую путем взаимных разумных уступок. Разумных потому, что они ведут к взаимному обогащению: фильм-экранизация не противоречит первоисточнику и, что-то неизбежно утрачивая, одновременно обогащает его, дает нечто новое.

Процесс взаимных уступок, узнавания, согласования и понимания долог и труден. Сложностей здесь немало. Но если их бояться, если упрощать дело, то неизбежна иллюстративная экранизация. Особенно часто мы встречаемся с такого рода картинами, поставленными по классическим произведениям. Режиссер в таких случаях даже не оправдывается, а с полной убежденностью в своей правоте заявляет твердо: моя задача — не интерпретировать великого писателя, не давать свой вариант Толстого или Достоевского, а бережно, любовно, адекватно перенести его произведение на экран. Позиция, слов нет, честная и благородная, но утопическая, бесплодная, нетворческая. Ведь режиссер все

равно переносит на экран не произведение, а свою версию произведения, пусть неосознанную (и тем хуже, что неосознанную!), предлагает свое прочтение, ибо от себя, как от читателя, он никуда уйти не может. И получается вторичное искусство.

Ложный пиетет перед классикой часто приводит на экране к ее обеднению; буквалистское, несамостоятельное прочтение — путь не к точности, а к искажениям первоисточника.

Иным путем идет режиссер, который хочет понять, зачем писатель садился за стол, и выразить на экране то же самое, но своим, кинематографическим языком, своими средствами. Ему открывается внутренний мир автора и художественный мир произведения не для того, чтобы их копировать, дублировать на экране, а чтобы произошла встреча двух авторов и возник новый художественный мир — оригинальный экранный мир фильма.

Вот «Чапаев» братьев Васильевых. Повторяет ли он книгу Фурманова? Нет, конечно. Он воспроизводит языком кино сверхзадачу повести и ее пафос, ее атмосферу — все то, что мы называем духом произведения. В фильме — иной Клычков (Фурманов), иной Петька. Чапаев тоже иной! Вот верное, классически верное решение. На него оказались способны люди очень большого таланта и огромной творческой смелости.

Но если творческая смелость заменяется безответственной и безнаказанной дерзостью, а о таланте режиссера приходится умалчивать, то на экраны, в особенности на телевизионные, выходят ленты настолько бездарные, что остается только руками развести: о чем думал постановщик? Вот телефильм «Трое в одной лодке». Вместо изящной, тонкой иронии Джерома — грубость и примитив, вместо его обаятельных персонажей — три крутых идиота. Не спасли и талантливые актеры, играют они скверно. Топорная работа. Режиссер не захотел понять автора, не счел нужным освоиться в его художественной системе и потому даже не приблизился к ней. Та же самая беда — в телефильме по классическому водевилю «Тетка Чарлея». У каждого жанра своя условность и своя содержательность. Зачем перегружать водевиль социальной проблематикой? Жанр разрушается, проблематика опошляется. Дерзкое обращение с литературой, идущее от бескультурья и бесталанности, уводит экранизацию на ложный путь.

А телефильм «Тот самый Мюнхгаузен» я смотрел четыре раза с нарастающим интересом и удовольствием. Не забудем, что это фильм Марка Захарова и Григория Горина! Они предложили точное и оригинальное прочтение классического произведения. Точное — потому что тема конфликта талантливого человека с косным, обывательским окружением не противоречит первоисточнику, она в нем как бы растворена. Оригинальное — ибо авторы весь материал осмыслили в русле этой темы и построили из него новое здание, не разрушив, не заслонив старое. Вот, по-моему, образец современной творческой экранизации.

Есть, как мы знаем, еще один путь: экранизация сохраняет основные компоненты, характеры, жанр, стиль литературного произведения, но выражает их языком экрана. Так бывает в тех случаях, когда этот язык близок поэтике произведения, а режиссерский замысел совпадает с замыслом, с главной идеей писателя. Возникает тот тип экранизации, который мы называем традиционным. Один из зачинателей этого направления — режиссер Владимир Петров. Его фильмы «Петр Первый» и «Гроза» — классика нашего кино. Опыт Петрова сегодня вполне актуален. Режиссер умел проникаться мироощущением, мировосприятием автора, оставаясь самим собой. Он всегда создавал превосходный актерский ансамбль и точно выбирал исполнителей центральных ролей. Николай Симонов — великое открытие Петрова. Царь Петр в нашем художественном сознании неотделим от Симонова, как Чапаев — от Бабочкина. В картине Александра Митты «Сказ о том, как царь Петр арапа женил» замечательный актер Анатолий Петренко — может быть, сознательно — играет не столько императора, сколько Симонова в роли императора. В любом случае мимо образа, созданного Симоновым, исполнитель роли Петра I пройти не может.

Петров не боялся браться за сложные вещи и «растворяться» в них. За свою режиссерскую индивидуальность он был спокоен и не суетился ее выпячивать и подчеркивать.

После всего сказанного я надеюсь быть верно понятым, признавшись, что моей повести «А зори здесь тихие...» в кино повезло.

Каковы же главные причины удачи? Их, по-моему, три.

Первая — та, что постановщик картины Станислав Иосифович Ростоцкий точно так же, как я, относится к войне: мы с ним одного поколения, оба воевали, у нас много общего в судьбах, в мировосприятии, в переживаниях и мыслях, связанных с событиями Великой Отечественной. Для него, как и для меня, они неподвластны хронологии, не ушли в прошлое. Представьте себе: режиссер, поставивший не одну картину о войне, великолепный профессионал, умеющий отойти от материала фильма, чтобы посмотреть на него со стороны, монтирует «Зори» и плачет. Двадцать раз переделывает сцену — и каждый раз плачет. Злится на себя, а слез унять не может. Ручаюсь — это не слезливость, не сентиментальность. Это другое. Это память. Это способность сострадать, чувствовать чужую боль, это воспоминание о друзьях, не вернувшихся из боя, часть личной биографии. Так Ростоцкий и ставил фильм — о сверстниках, о друзьях, о себе самом, о своем поколении. Потом, уже закончив картину, он сказал мне: «Надо было бы делать пожестче». Однако совладать с собой во время работы он не мог: очень сильно жгло, очень хотелось потрясти зрителя, передать ему пережитое во всей эмоциональной полноте.

Вторая причина успеха фильма — в том, что Ростоцкий превосходит едва ли не всех наших режиссеров удивительной способностью создавать великолепный исполнительский коллектив. Среди картин, им поставленных, есть очень хорошие, есть и послабее, но в каждой из них — замечательный актерский ансамбль, а не просто талантливые актеры, которые удачно исполняют свои роли. Для меня это было не только важным, но, пожалуй, решающим обстоятельством. Ведь у каждого из персонажей моей повести, а потом сценария не так уж много драматургического материала. Каждый характер, не теряя ни одной его черточки, надо было воссоздавать на экране так, чтобы он дополнялся всеми другими, отражаясь в них, и таким путем обогащался. Иначе каждая судьба останется частной и не получится образ коллективной, общей судьбы. В фильме этот образ получился.

И, наконец, третья причина — в том, что мы со Станиславом Иосифовичем сразу подружились. Для того чтобы наши отношения наладились безболезненно, он, я думаю, с самого начала схитрил. Не зная, как я отнесусь к его переработке повести в сценарий, он ее почти не переработал, а все свои нововведения специально оговаривал, просил поправить все, что я найду нужным, и кое-что дописать. В это время мы и знакомились, узнавая друг друга. Однажды он мне сказал: «Поехали на Валдай, там поработаем». Едем на Валдай, поселяемся с ним в одной комнате и работаем. Вижу, однако, что я ему не очень нужен. В эти дни я открывал в Станиславе Иосифовиче чрезвычайно симпатичные мне черты, которые привлекают всегда, а в человеке, с которым делаешь важное для обоих дело, дороги вдвойне.

Как-то под вечер Ростоцкий взял на плечо лодочный мотор и говорит: «Пошли на озеро». — «Давай я понесу». — «Зачем? Мне не тяжело. Устану — скажу». Пошли к озеру. Мотор он нес сам, шел легко, будто нет у него протеза. Хорошо поставил мотор, хорошо оттолкнул лодку от берега, хорошо, с первого рывка, завел мотор, лихо повел лодку. Потом сказал: «Ты хотел помочь? Бери весла, греби». Поплыли в тихую заводь. Остановились. «Сделаем пять забросов, если не возьмет, вернемся». С лодки невероятно легко забрасывает спиннинг — раз, другой.. На третий — щука делает «свечку» (значит, крупная, мелкая «свечку» не сделает!), он ее умело выводит, чтобы утомить. «Я ее подведу к борту, а ты лови, только за леску не хватайся». — «Да я ее за глаза вытащу!» Подвел он щуку, я, конечно, впопыхах схватился за леску, чуть все дело не испортил, но все же вытащил.

К чему я все это рассказываю? К тому, что очень люблю и ценю в людях умение, умелость, мастеровитость. Ростоцкий — как раз такой мастеровитый человек. Он все хочет и умеет делать сам, своими руками. И если уж берется за дело, доводит его до конца. Он талантлив во всем, за что берется.

И вот этот человек плакал, когда монтировал «Зори». Вячеслав Шумский подтвердит: режиссер не раз едва сдерживал слезы и на съемках, иногда даже работа прерывалась. Он снимал сердцем.

Не скажу, что в Ростоцком много страсти, у него другое — глубокая человечность, теплота. Он всегда видит перед собой своих зрителей — огромную аудиторию, и делает фильмы для нее, а не для премьеры в Доме кино. И не скрывает этого, идет с открытым забралом. Зная и уважая своих зрителей, Ростоцкий не старается быть доходчивее, проще, чем он есть: он хочет, чтобы зал отзывался на теплоту и человечность фильма. И зал отзывался. И у нас в стране, и за рубежом. Фильм интернационален, если он человечен, потому что теплоте не нужен перевод.

Вот почему мы считаем «Зори» удачей, при всех издержках картины. Наше единение было искренним и честным.

Сейчас мы видим, что кое-что могли сделать лучше. Были, правда, вещи, от нас не зависевшие, к сожалению. Так, мы предполагали сделать фильм односерийным, но более продолжительным, чем обычно. Прокат на это не пошел. А с ним не поспоришь. Пришлось монтировать две серии, искусственно растягивать фильм.

Иногда нас спрашивают: откуда и почему некоторая сентиментальность там, где девушки вспоминают о своей довоенной жизни? Тут мы оба виноваты. Надо было найти другое решение. Мы понимали, что у нас нет возможности подробно разрабатывать характеры героинь. Надо было показать общее в их судьбах, выводить характеры из судеб, так сказать. Но как это сделать? Мы долго искали решение, обсуждали эту проблему и до написания литературного сценария, и во время работы над ним. Ростоцкий однажды сказал: «Не хочется дробить сценарий на множество дополнительных объектов, связанных с довоенными биографиями наших героинь. Я в идеале хотел бы, чтобы все события той поры происходили в одной условной декорации, как воспоминания девушек об их прошлом. Можно ли так сделать?» Я подумал: можно. Что роднит этих таких разных героинь повести в прошлом? Конечно, любовь. И самое дорогое их воспоминание — о ней. У каждой своя любовь. У одной — «ворованная», у другой — придуманная, у третьей — случайная. И на этом общем мотиве можно решать прошлое героинь. Если же в самом деле найденный нами прием показался недостаточно выразительным или, возможно, неточным, то моей вины здесь больше, чем режиссерской. Надо было искать иное решение.

Сценаристы часто жалуются на постановщиков, но реже берут вину на себя. Между тем кто из художников работает в условиях более трудных и напряженных, чем режиссер? Он ведь делает фильм раз и навсегда. Писатель волен исправить свою вещь в новом издании, можно от представления к представлению дорабатывать пьесу и спектакль, а если пьеса провалилась в одном театре, у нее есть шансы прогреметь в других, живописцу никто не мешает вернуться с кистью в руке к уже законченной картине или написать ее новый вариант. И только кинорежиссер лишен этой возможности. Ему труднее всех.

Это надо понимать. И помогать ему во всем. И делить с ним не только сладость успеха, но и горечь неудачи.

Я работал с разными режиссерами, и с каждым из них, как и со Станиславом Ростоцким, с самого начала старался найти общий язык. Почему Михаил Ульянов, Борис Равенских, Марк Осепян, Леонид Быков, Родион Нахапетов, Марк Захаров хотели работать над моими вещами? Что их привлекло, заинтересовало, зажгло? Насколько близки наши позиции? Что нового они предложили? Понять режиссера — это главное. Хорошо работалось с Ульяновым. Человек удивительно собранный, предельно точный, он всегда знал, что хочет получить от меня, зачем и почему ему нужно именно вот это. Взаимопонимание сразу установилось и с

Быковым, и как жаль, что не пришлось поработать с Леонидом Федоровичем еще над одним фильмом... Сотрудничество возможно лишь в том случае, если режиссер загорелся твоей вещью, а ты увлекся его замыслом настолько, что и вещь, и замысел стали общими, неделимыми на «мое» и «его».

Так было у нас и с Марком Захаровым, которого я ценю и как театрального, и как кинематографического режиссера. (Кстати, почему кинорежиссеры не могут работать в театре?) Его «Легенда о Тиле» произвела на меня очень сильное впечатление. Я считаю его одним из лучших режиссеров и рад был узнать, что он хочет инсценировать роман «В списках не значился». Он сказал мне, что сам напишет пьесу, но каждую сцену будет согласовывать со мной и без моего одобрения ничего в пьесе менять не станет. На том и порешили. Захаров приносил мне куски инсценировки, и я молча ужасался: по форме — ничего похожего на мою повесть, все другое, вплоть до диалогов! Мне казалось, что вещь разваливается, но я терпеливо ждал — что же будет? Потому что с самого начала увидел, что режиссер сохраняет главное — центральную тему, идею повести — и хочет, образно говоря, поставить спектакль о Павке Корчагине наших дней, показать, как на наших глазах мужает человек, проживший за эти десять месяцев всю жизнь. Поэтому я принял ту сценическую форму, которую нашел Захаров, и все то новое, что он внес в пьесу. Ведь театр — это иное искусство, и нужно следовать его законам. Захаров отлично знает современного зрителя, в том числе и молодого, говорит с ним на его языке, смело пользуется условными приемами. Спектакль идет до сих пор. Инсценировку Захарова поставили тогда и многие другие театры. Кстати, с нами произошел любопытный и, вероятно, единственный в своем роде случай. После выхода романа десятки театров решили его инсценировать, причем пьесу непременно хотели писать сами режиссеры. Товарищи из Министерства культуры, несколько этим обеспокоенные, попросили меня самому инсценировать роман с тем, чтобы театрам предложить авторский вариант. И вот я писал пьесу по «В списках не значился», а параллельно Захаров работал над своей инсценировкой, советуясь со мной! Отдавая ей должное, я свою пьесу писал, разумеется, по-своему, и она потом пошла во многих театрах, но чаще режиссеры предпочитали инсценировку Захарова. Прекрасный творческий урок писателю!

Мы сегодня не можем обойтись в своей работе без опыта театра и кинематографа, пишем ли мы для них или нет. Разумеется, опыт этих искусств лучше усваивать на практике. Между тем многие мои коллеги говорят: «Меня в кино арканом не затянешь». Почему? Причин тут много. Выделю две.

Первая — практика коллективной и безличной переработки сценария, который писатель считает законченным и за который, в отличие от неведомо кем переделанного варианта, он готов отвечать. Ведь мы знаем, что киностудии не церемонятся даже со сценариями Василя Быкова, Владимира Богомолова, Григория Бакланова, Юрия Бондарева. А этих писателей читают во всем мире!

Кроме того, даже в тот вариант сценария, который окончательно утвержден всеми инстанциями и одобрен автором, во время съемок вносятся изменения: некоторые из них необходимы и неизбежны. Это вторая причина, отталкивающая писателей от кино. Не все понимают, что сценарий просто не может быть снят, что называется, слово в слово, один к одному. Постановка фильма — процесс творческий. Скажем, диалог, который дался писателю с таким трудом, не идет у актеров. Он оказался чисто литературным, неразговорным, он не звучит, актеры не могут произносить эти реплики и меняют их. Автор в отчаянии. Он не хочет понять, что все создатели фильма, в том числе и актеры, — соавторы сценариста и судить об их работе надо по результату, а не по тому факту, что изменены, например, реплики. Поработав в кино, понимаешь многое из того, о чем раньше не имел представления. Например, диалог в сценарии — это не то же самое, что диалог в прозаическом произведении; он написан не для чтения, а для действующих лиц, для словесного действия. Я это отчетливо понял, наблюдая за работой Станислава Ростоцкого. Он необычайно внимателен к актерам, серьезно отно-

сится ко всем их предложениям и замечаниям, обкатывает с ними каждую реплику и вообще побуждает их активно относиться к роли, но не терпит ни в чем пустопорожней отсебятины. Чем талантливей актер, тем выше степень его соавторства. Причем она может принимать разные формы. Сошлюсь на хорошо известные мне примеры. В спектакле по моей повести «Самый последний день», который в Малом театре поставил Борис Равенских, Ковалева играл Михаил Жаров. В трактовке образа он шел своим путем: брал материал из повести и строил характер самостоятельно, создав свой, авторский вариант Ковалева. Здесь я был ему не помощник: из моих кирпичей актер построил свое здание. Так решили образ Ковалева режиссер и актер — не в противоречии с повестью, а в ее вольном развитии, скажем так.

Эту же вещь экранизировал — и играл Ковалева — Михаил Ульянов. Он пошел иным путем. Главным для него было понять и раскрыть внутренний мир персонажа, приблизиться максимально к авторскому видению, а затем уже создавать вариант своего Ковалева. И это сделано с огромным талантом. Иногда говорят: у экранного Ковалева — темперамент Ульянова. Ну и что? Более того: как может быть иначе? Очень хорошо, что актер разрабатывает характер персонажа, не наслуя, не ломая свою индивидуальность, а, по классической формуле, идя от себя. Ковалев в молодости работал в угрозыске, об этом говорится в повести, и в ульяновском герое я вижу черты молодого Ковалева, резкого, порывистого, горячего. Актер воспользовался всей его биографией и обогатил характер, досочинил его — с помощью автора, но не против автора. Таково, по-моему, нормальное взаимодействие драматурга и сценариста с создателями спектакля и фильма. Секрет в том, чтобы с особенностями коллективного творчества не просто мириться — из них следует исходить, когда пишешь пьесу или сценарий и когда соглашаешься на инсценировку или экранизацию своих вещей. По моим наблюдениям, именно это обстоятельство отпугивает многих писателей от кино — в большей степени, чем от театра.

Я бесконечно благодарен кинематографу за то, что прошел школу сценариста. Так сложилось, что это моя единственная профессиональная школа (в литературу я пришел военным инженером). Чему же учит экран писателя? Прежде всего, точному, напряженному, динамичному сюжету. Не секрет, что немногие писатели им владеют. Фильм требует действия и действия, внешнего и внутреннего непрерывного развития, непременного владения темпом, ритмом, музыкой экранного повествования. Сценарист должен быть мастером действенного, событийного психологического анализа. Второе — искусство кино учит писать экономно, лаконично, пластично, зримо. Когда я закончил повесть «А зори здесь тихие...», в ней было двести страниц. Побуждаемый моим тогда еще небольшим кинематографическим опытом, я стал сокращать рукопись и отнес в «Юность» сто пятьдесят шесть страниц. Кино учит не только экономить слова, но и видеть все то, о чем пишешь,— это третье. Экран замечательно развивает внутреннее зрение писателя, прививает ему вкус к пластике, к фактуре, к изобразительности. Писатель, кроме того, и это, может быть, самое важное, учится мыслить и видеть монтажно, полифонически. Для него расширяются возможности слова, изображения, повествования.

Школа кинематографа сегодня писателю необходима. У каждого из нас, как принято нынче шутить, есть своя культурологическая концепция. Есть она и у меня, пусть не вполне оригинальная. Сводится она к тому, что мы переживаем период смены цивилизаций. «Цивилизация слова» («гутенберговская», как ее называют социологи) уступает место цивилизации, в которой главенствует не гуманитарная культура, а техническая — в широком смысле слова. Это во многом иной тип культуры, вбирающий в себя и растворяющий в себе типы культуры прошлых веков. Кино и телевидение — искусства «технической цивилизации». Они не заменили и не отменили литературу, живопись, театр, фотографию, а выросли на их общей почве, развивают с их помощью свой язык, но уже и учат старших коллег. Не надо сокрушаться, что мы живем в новое художественное время, не надо цепляться за рудименты изживших себя форм

(а их инерция в литературе довольно сильна). Все искусства изменились, подчиняясь велению времени и во многом — под влиянием кино и телевидения. Скажем, живопись прошлых эпох — пожалуй. до импрессионистов — можно условно назвать литературной. Содержание картин, как правило, поддается пересказу, передаче словами. Современная живопись — иное дело: здесь слова бессильны. Изживает себя литературность и в кино. Например, фильмы Отара Иоселиани существуют только в своей экранной форме, словами можно выразить только впечатление от них.

Хочу быть верно понятым. Искусство кино не может существовать без литературы, без сценария, но сценарий — это особая литература, кинолитература. Однако в кинематографе еще много, так сказать, литературной литературы, которая делает его вторичным искусством. Я имею в виду не только фильмы-экранизации, а и картины, которые лишь пересказывают — в кадрах — то, что написано в сценариях — литературных, но не кинематографических.

Много несценической литературы и на театре. Она тормозит развитие зрелищных искусств. Писатель, если он хочет творчески продуктивно работать в них, неизбежно придет к выводу, что должен перестроиться, и не в ущерб себе, а с огромной пользой: полнее войти в новый тип цивилизации и многообразнее участвовать в развитии ее культуры.

Поэтому не будем бояться кинематографа! Будем работать в нем, делиться с ним опытом и учиться у него. Ведь наш читатель — он же и кинозритель. Читательское восприятие не отделено стеной от восприятия зрительского, они взаимосвязаны. Зрение читателя воспитано кинематографом, театром, телевидением, поэтому он скучает над прозой, написанной по старинке. Ему нужна литература, учитывающая выразительные возможности всех без исключения искусств. Одно лишь должно остаться в ней неизменным — основные начала человеческой нравственности, добро, справедливость, правда, гуманизм, все то, что мы называем абсолютными общечеловеческими духовными ценностями. Без них никакая цивилизация не сможет обойтись.

Самое опасное явление во взаимоотношениях литературы и экрана — отношениях неизбежно непростых, не поддающихся жесткой регламентации, — это, по-моему, нередко в них проявляющаяся тенденция к своеобразному, часто бессознательно маскируемому, а иногда и нескрываемому иждивенчеству, когда писатели смотрят на экранизацию своих произведений как на их упрощенное, зато сверхмассовое переиздание, а кинематограф готов выступать в бесхлопотной роли дубликатора-размножителя апробированных результатов чужого труда. Этой тенденции должен противостоять единый фронт писателей и деятелей кино, кровно заинтересованных во взаимообогащающем содружестве и сотворчестве двух искусств.

И я снова хочу сказать о Станиславе Ростоцком. Он поставил очень жесткую картину — «Белый Бим Черное ухо». Поставил не ради устрашения, а для того, чтобы пробудить в зрителе чувства добрые, крайне необходимые в условиях «технической цивилизации». Путь режиссера органичен и закономерен. Начиная с первой своей ленты, он остается певцом незаменимых гуманистических ценностей, певцом советского человека-созидателя.

В. Шитова

...И еще один портрет

Они лежат передо мною рядом — две книги: написанная отцом, Ираклием Андрониковым, и его дочерью Мананой. Не знаю, кому пришла хорошая мысль о том, чтобы внешний облик этих книг был решен по закону семейного сходства: почти одинаковый крупный формат, твердый переплет, обтянутый суровой тканью, по которой пропечатана обложка. Книги вышли одна за другой: первая — «А теперь об этом» — через три года после семидесятилетия отца, вторая[1] несколько раньше, в год пятилетия со дня безвременной гибели его дочери...

Я читала их параллельно, хотя писать мне предстояло лишь об одной. Читала, чтобы лучше узнать и понять Андроникову-дочь.

О ней в книге отца нет, по существу, ни единого слова, но я мысленно пыталась «вписать» ее в многолюдную, многоголосую, полную движения панораму жизни, описанную в книгах Ираклия Луарсабовича.

В самом деле: какая это удача — быть дочерью Андроникова! Что ни день, то возможность общения с самыми яркими, самыми блистательными людьми нашего времени, что ни день, то возможность посещений самых лучших концертов, опер, балетов, выставок... А рядом — поразительная библиотека, сенсационные разыскания в архивах, увлекательные путешествия во времени и в пространстве, которыми отец занят с такой страстью и так удачливо...

Как это трудно — быть дочерью Ираклия Андроникова... Что ни день — то новые и сильнейшие впечатления, окружающая тебя роскошь — нет, не бытовая, а «роскошь человеческого общения»: как легко тут привыкнуть, по словам поэта, «выковыривать изюм... из жизни сладкой сайки», как легко переполниться чужим — и потерять, вернее, не найти самое себя, стать пресыщенной инфантой.

Мне хотелось понять, как она, Манана Андроникова, находила тут свое, очевидно, достаточно самостоятельное место, как формировалась тут ее своеобразная и привлекательная

[1] Андроникова Манана. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. М., Искусство, 1980. (Ссылки на это издание даются в тексте.)

индивидуальность, счастливо избежавшая таких реальных соблазнов.

И вот, ровным счетом ничего не зная об укладе семьи Андрониковых, но прочитав книгу Мананы Ираклиевны, возьму на себя смелость думать, что здесь, очевидно, действовали правила воспитания, основанные на благородной, неоскорбительной дистанции, отделяющей жизнь старших от жизни младших, на органической почтительности вторых к первым и на уважении первых к правам и делам вторых.

Да, воспитанность — вот первое, что буквально пронизывает всю книгу Андрониковой. Воспитанность в самом серьезном и широком смысле этого слова. Она — в строгой дисциплине мысли, не знающей капризных изысков и ужимок самоутверждения. В прочности знаний, всегда добытых собственным упорным трудом. В сдержанной простоте интонации, в чистом и ясном слоге — научно корректном и позволяющем себе личностную окраску лишь изредка, когда речь идет о чем-то самом в искусстве дорогом. В скрупулезности ссылок и добросовестности справочного аппарата. В верности избранному пути, наконец.

Манана Андроникова счастливо нашла свой предмет и не изменила ему, найденному ею на стыке двух искусств — живописи и кинематографа. Портрет во времени и в пространстве — вот то, чему она отдала свою жизнь ученого, исследователя, лектора.

Он, портрет, стал для нее тем ключом, которым она пользовалась, чтобы говорить не только об истории этого высшего из жанров изобразительного искусства (как важны для нее слова Гегеля: «... прогресс живописи, начиная с ее несовершенных опытов, заключается в том, чтобы доработаться до портрета»), но и предлагать свое понимание динамики развития кино прежде всего как новой формы человеческого самопознания.

Он, портрет, стал для нее основой для изучения сложной, драматической диалектики взаимоотношений творца и творения. Рассмотренная ею триада «прототип — художник — образ» привлекает тщательной проработанностью, гибкой методологией анализа каждого конкретного случая, подготовленной фундаментальностью вывода.

Андроникова очень строга в самых исходных предпосылках своей работы: она сознательно отказывается от описаний цвета и колорита. Отказывается с болью. Вот как она про то говорит: «Думая о Рембрандте, особенно горько сознавать, что, воспринимая и анализируя многие знаменитые его вещи, ты лишен возможности вникнуть в драматургию цвета его картин — уникальную, в своем роде единственную, в особенную рембрандтовскую фактуру красок, усиливающую динамику психологического восприятия его картин, — по фотографиям, даже самым удачным, даже цветным, этого делать нельзя», — и она не пускает цвет, ее книга вся черно-белая. «Но теряя одно, обретаешь другое — фотовоспроизведения дают возможность собрать воедино, сопоставить, исследовать психологическую суть его произведений, которой располагаем мы, люди XX столетия, века искусства кадра» (с. 329. Разрядка моя. — *В. Ш.*).

Манана Андроникова, исследователь XX века, по существу создает примечательную черно-белую и кадрированную историю мирового портретного искусства. Она сближает живопись и кинематограф, объединяет их структурно. Для нее важно понять, какой была «пластическая родословная кинематографа» и как в свою очередь пластические искусства шли навстречу своему младшему собрату, готовили его появление в своих многовековых попытках поймать время и движение.

Рассказывая о родословной кино, она свободно ориентируется в тысячелетней истории искусства — от рисунков первобытного охотника Аляски до картин французских импрессионистов, современников рождения синема. Здесь следует отметить превосходный анализ барельефа на колонне Траяна и фресок Джотто, «Тайной вечери» Леонардо да Винчи и «Сикстинской капеллы» Микеланджело, сравнение портретов римских пап, созданных Рафаэлем, Тицианом и Веласкесом, разбор графических серий Домье, Хокусаи, Калло, Хогарта, фотолент Нодара... Но бесспорно самые

сильные страницы тут — это превосходное исследование картины Яна ван Эйка «Свадьба Джованни Арнольфини и Джованны Ченами» и поистине вдохновенный этюд, посвященный Веласкесу, который — в этом не может быть сомнений — был ее любимейшим художником.

В анализе картины ван Эйка Манана Андроникова обнаруживает свою дочернюю верность методологии исторических разысканий своего отца: увлеченность в погоне за истиной, эрудицию, особую «андрониковскую» цепкость к фактам, мимо которых прошли остальные. Она предлагает свое собственное понимание героев этого двойного портрета, дает собственную их атрибуцию, подкрепленную целой системой доказательств — исторических, лингвистических, бытовых, психологических, нравственных, — для того чтобы прийти к утверждению, что на этой картине Ян ван Эйк оставил нам свой автопортрет.

А повествуя о том, как Веласкес писал портрет папы Иннокентия X и картину «Менины», она по существу создает отличный историко-психологический этюд об этом величайшем из великих живописцев, находит точные и исполненные подлинного волнения слова об «абсолютно неизменном эталоне его совести», о его «высоком, неприкосновенном и бескомпромиссном нравственном потенциале». Здесь она позволяет себе со страстной горечью сказать о том, какую жизнь прожил этот человек, как он был унижен в своем положении придворного живописца двора Филиппа IV. «Диего Веласкесу, моему придворному художнику, я соизволил установить за счет расходов двора суточный рацион в деньгах, равный тому, который получают придворные парикмахеры», — цитирует она приказ короля. «Одежда парикмахера и Диего Веласкеса могла бы быть сокращена до 80 дукатов, а лакеев гардеробной или костюмерной... — до 70 дукатов», — приводит она другой приказ. И добавляет: «Стоимость одежды сапожников оставалась неизменной» (с. 305).

Позволяю себе продолжить цитирование этих, таких важных для автора страниц: «В казенной одежде ценою 80 дукатов придворный художник Веласкес стоял за мольбертом, и перед ним один за другим представали члены царствующей фамилии... Художественный дар Веласкеса, его редкостное умение наблюдать и понимать людей, его удивительное, несравненное искусство созрело и раскрылось при дворе Филиппа. Он почти не писал ни себя, ни своих близких, он уже навсегда был оторван от народной Испании, где родился и вырос, от естественной, темпераментной севильской жизни, тоской по которой, наверно, томился в королевском дворце. До самой смерти, в предчувствии которой он написал свой потрясающий автопортрет в «Менинах» и гениальных «Прях» — ту великую народную Испанию, о которой старались не думать и которую презирали в королевских покоях; всю жизнь, до самой смерти он писал, ибо должен был писать, их — апатичных, чопорных, бездарных, спесивых отпрысков Габсбургской династии, и он писал, давая волю дерзкой кисти, которая... рушила сказку о прекрасных принцах и счастливых принцессах, обнажая в этих холодных самодовольных лицах не только сущее, но и будущее — печать вырождения, приближение смерти» (с. 305—306). И последнее: «В гробу он лежал в рыцарском одеянии с пурпурным крестом на груди (это был знак рыцарского ордена Сант-Яго — посвящение Веласкеса в этот орден отравило последние годы жизни художника, поясняет нам автор. — *В. Ш.*), но кавалеры ордена Сант-Яго не пришли на эти похороны и, вопреки уставу своего ордена, отказались нести гроб с его телом. Веласкеса опустили в могилу слуги королевского дома — «обслуживающие лица», с которыми он был на одном положении почти всю жизнь» (с. 318) — так кончает Андроникова свой исполненный душевного волнения рассказ о любимом художнике.

В главе о Веласкесе и на его примере Андроникова — едва ли не впервые в искусствоведческой литературе — высказывает тонкие и плодотворные соображения о роли зеркала в искусстве великого испанца и в искусстве вообще (до того она проницательно отмечала смыслово-композиционное присутствие зеркала на картине ван Эйка, как затем проанализирует самую сущность его включения в порт-

реты Серова, Серебряковой, Сарьяна): «С зеркалом издавна связаны были представления о волшебном — всевидящем и всепонимающем, запредельном, неподвластном умозрению. В представлении людей зеркало как бы продолжает и обогащает зрение, помогает понять многое, и прежде всего — самого себя, само оставаясь не всегда и не во всем разгаданным и понятным, загадочным, таинственным, во многом необъяснимым. В народных сказаниях, в сказках, в легендах зеркало часто одушевлено, оно говорит людям правду всегда, неподкупную правду. Если она не нравится, зеркало можно разбить, можно расстаться с ним, но заставить его солгать нельзя. Оно — подобие, двойник человека, двойник его лица и его души, и не потому ли в бытующем и по сей день поверье разбитое зеркало предвещает смерть?» (с. 315—316). Но это изящное рассуждение понадобилось Андрониковой не как самоцель: здесь, в этой точке тоже проходит одна из главных тем книги — идет поиск истины о «пластической родословной кинематографа», потому что оно, это зеркало, открывало для художника путь в глубину пространства и времени, придавало волшебную трехмерность тому, что исследовательница называет «живописным полем», втягивало зрителя внутрь картины — как потом он оказывался втянутым внутрь кадра... На этом отдельно взятом примере мне хотелось показать плодотворность исследовательских приемов Андрониковой, ее умение быть верной трудному делу уяснений общих закономерностей развития живописи и кино, их взаимных «перетеканий», проникновений друг в друга.

В своем содержательном и человечески теплом предисловии к книге Мананы Андрониковой Ростислав Юренев, хорошо знавший автора по годам совместной работы, дает продуманную и справедливую оценку книги с точки зрения историка и теоретика кино, к которой мне остается только присоединиться. Присоединиться, но и добавить кое-что свое.

Я тоже читала главы раздела «От прототипа к образу», посвященные Кутузову у Льва Толстого, Ивану Грозному у Эйзенштейна, работе братьев Васильевых над образом Чапаева, исследование форм авторского присутствия в фильмах Маяковского, Чаплина, Федерико Феллини, отдавая должное трудолюбию Андрониковой, ее поразительной добросовестности и ответственности. Но мне бы тут от себя хотелось особо подчеркнуть одно примечательное соображение Андрониковой по поводу фильма Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный». Произведя буквально на «молекулярном уровне» анализ всех огромных подготовительных штудий Мастера к его фильму, пройдя его режиссерскую партитуру от кадра к кадру, Андроникова приходит к следующему выводу: созревшая в мучительных думах, в исступленной предварительной работе режиссерски-философская концепция личности Ивана «с наибольшей силой, с наибольшим вдохновением и у б е д и т е л ь н о с т ь ю превосходно воплощена в г р а ф и ч е с к о й (разрядке моя. — *В. Ш.*) партитуре фильма». И дальше: «В сфере рисунка, который обусловлен законами кинокадра и в котором отразилась неповторимо своеобразная графическая манера Эйзенштейна... в сфере создания кадра-картины, кадра-организма равных себе Эйзенштейн не знал. И об этом надо говорить со всей откровенностью. Что же удивительного в том, что именно в этой сфере наиболее остро, порой гротескно и даже эксцентрично воплотилось одно из самых сложных драматических и пластических созданий кинематографа — эйзенштейновский Иван Грозный?» (с. 156).

В таком выводе Р. Юренев усмотрел недооценку работы актера. Но, во-первых, Андроникова в принципе работой актера не занимается. А во-вторых, есть тут некий, пусть и спорный, но глубоко содержательный момент, который далее прямо, без обиняков формулирует сама Андроникова: «Наиболее выразительной, глубоко и в н а и б о л ь ш е й с т е п е н и с о о т в е т с т в у ю щ е й и с т о р и ч е с к о й и п о э т и ч е с к о й с у т и Ивана остается все-таки пластическая ткань «Ивана Грозного», и в первую очередь рисунки Эйзенштейна, идущие от истории и обращенные к искусству будущего» (разрядка моя. — *В. Ш*) (с. 162).

Что это, излишняя субъективность исследователя, по самой своей цеховой сути все-таки

более принадлежащего живописи, а не кинематографу? Думается, что нет. Данные рядом, в неизбежном сопоставлении рисованные кадры Эйзенштейна и кадры, снятые на пленку, способны убедить в истинности суждения Андрониковой. И дело здесь вовсе не в том, что Эйзенштейн-рисовальщик был сильнее Эйзенштейна-режиссера (здесь оба они — повторим за Андрониковой — равных себе не знали). Эйзенштейн говорил, что он воспроизводил эпоху Грозного в тонах романтических и условных. Но романтическое и в особенности условное — не обладают ли они некоей врожденной, так сказать, генетической несовместимостью с самой природой кино — неизбежно натурной, неизбежно «прямосказательной» в этой своей натурности? Так конкретный разбор одного, пусть и великого фильма, данный в книге Андрониковой, возвращает нас к коренным вопросам теории искусства, будит мысль. Или вот еще. Андроникова говорит о том, что «пластическая ткань» «Ивана Грозного», и в первую очередь рисунков, обращена к искусству будущего — нет ли здесь некоего любопытнейшего предсказания нового — принципиально нового! — этапа в искусстве рисованного фильма, который — как знать? — в свой час перед нами предстанет в масштабах той же «Сикстинской капеллы» или тех же эйзенштейновских графических прозрений?

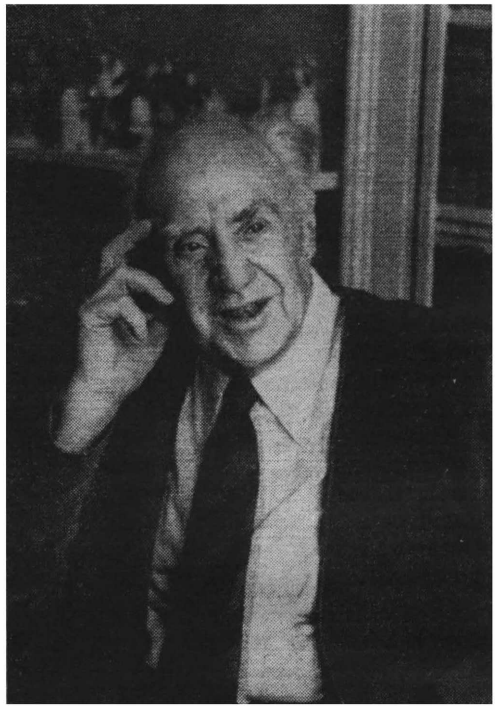
И теперь — в заключение. Книги рождаются не на пустом месте, они с неизбежностью вписываются в некую панораму времени И в этом смысле выход в свет сборника работ Мананы Андрониковой (а ведь «Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма» — это именно сборник, включающий все ее основные работы) видится мне весьма своевременным. Хочу быть понятой верно: думается, что сегодня нельзя не отметить — наш кинематограф с его небывалым «многокартиньем», активной многообразностью его отношений со зрителем несколько подзабыл о своем высоком происхождении, о том, что за ним вся история мирового искусства... Не слишком ли много сегодня выходит на экран таких картин, в которых и не ночевала подлинная эстетическая осведомленность, в которых не обнаружить и следа изобразительной грамотности, где правят бал безóбразность, незнание основных законов ритма, внутренних пропорций, продуманного соотношения кадра и слова? Бесформенные, болтливые, по сути своей просто снятые на пленку, но не являющиеся фактами киноискусства, эти фильмы продают свое первородство за чечевичную похлебку коротенького, с воробьиный нос, промелька по экрану — чтобы кануть в небытие, чтобы не оставить даже самого малого следа ни в сознании зрителя, ни в истории киноискусства.

Так вот, книга Андрониковой, в истинном смысле слова научная, свободная от полемического запала, — есть книга воинствующая, потому что она вся по сути своей направлена против такого вот кино. Она представительствует от имени искусства, которое все — великий труд, а если нужно, то и великий подвиг. От имени искусства, которое видит себя в силовом поле, напрягшемся между прошлым и будущим. От имени искусства, где свершаются открытия и звучат пророчества.

В сущности, все портреты, которыми так насыщена книга — будь то портреты художников или портреты живописные, литературные, кинематографические, которые этими художниками созданы, — есть общее и драгоценное достояние рода людского, цена которого во времени все повышается и повышается.

Манана Андроникова сумела рассказать нам об этих портретах глубоко, доказательно, с затаенным внутренним жаром. И осталась в этой книге сама — осталась еще одним, собственным автопортретом, который глядит на нас между строк взглядом чистым, зорким, скромным и исполненным достоинства.

В подготовке материалов номера принимали участие: В. Грибанов, Е. Левин, Г. Масловский, К. Щербакова.



Михаил Жаров

На стенах коридоров Киностудии имени М. Горького очень много фотографий — кадры из фильмов, снятых на студии за пятьдесят с лишним лет. Есть там кадр из картины 1927 года «Человек из ресторана». Рядом с исполнителем главной роли Михаилом Чеховым стоит худенький Михаил Жаров, сыгравший в ленте Якова Протазанова молодого официанта. Небольшая роль была сделана не ученически, а самостоятельно, смело, неординарно.

Это была не первая киноработа еще ничем себя не проявившего молодого театрального актера. В кино он, начавший свою сценическую деятельность девятнадцатилетним юношей, пришел в 1924 году и дебютировал в «Аэлите» (видимо, тогда он и обратил на себя внимание Якова Александровича и запомнился). Играл Жаров роли небольшие, иногда эпизодические, но работал над ними много и упорно, поэтому каждая становилась новой ступенькой мастерства.

И вот оно развернулось в фильме Николая Экка «Путевка в жизнь». Роль Жигана сделала имя Жарова широко известным: это было открытие нового, самобытного актерского дарования. С тех пор началась яркая, насыщенная творческая жизнь Михаила Жарова в кинопскусстве.

30-е годы — время поразительных успехов Жарова. Он стал одним из крупнейших актеров советского театра и кино, признанным мастером психологического анализа, выдающимся комедиографом. В классику нашего искусства вошли его Меншиков в «Петре Первом», дьяк Гаврила в «Богдане Хмельницком», Кудряш в «Грозе», конторщик Дымба в трилогии о Максиме, решенный с великолепной социальной зоркостью и точностью. А незабываемый Смирнов в «Медведе», а Коваленко в «Человеке в футляре»! Такое глубокое проникновение в характеры персонажей, такое разнообразие сатирических и юмористических красок, такая богатая фантазия в этих ролях, столь несхожих, что не устаешь восхищаться творческим диапазоном замечательного мастера.

Много и плодотворно работал Михаил Иванович и в последующие годы. Зрители относились к нему с восторженной любовью, как-то по-особенному лично. Актер яркий, творчески беспокойный, неутомимо изобретательный, всегда знакомый и всегда новый,

неожиданный, он огромное значение придавал художественной форме, тщательно отделывал внешний рисунок роли и в каждой умел безошибочно найти острую деталь, чудаковатую подробность, делающие характер живым, достоверным, узнаваемым.

Конечно же, Михаил Жаров — прежде всего актер комедийный, создатель целой галереи незабываемых комедийных образов, причем не всегда за счет драматургии: иногда благодаря своей неуемной, жизнерадостной натуре, своей актерской индивидуальности. Он был актером неотразимого обаяния, сценического и экранного, редкой эмоциональной заразительности. Поэтому крылатые словечки его героев, их песенки, забавные черточки, смешные повадки, разные «фортеля» долго помнились зрителями, с удовольствием цитировались, с добрым юмором воспроизводились, смаковались. Но в памяти оставались не только его комедийные роли — Еропкин («Близнецы»), Баранов («Воздушный извозчик»), Семибаба («Беспокойное хозяйство»). Громадное впечатление производили сыгранные им драматические роли. Достаточно назвать такие разные, как — партизана Гаврилу Русова в фильме Ивана Пырьева «Секретарь райкома», русского крестьянина, вставшего на защиту родной земли от фашизма, и Малюту Скуратова в «Иване Грозном» Сергея Эйзенштейна.

А сценические работы Михаила Жарова! Он внес огромный вклад в сокровищницу советского театра — в нем актер работал всю свою жизнь. Алексей в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского, капитан второго ранга Харитонов в «За тех, кто в море!» Б. Лавренева, академик Воронцов в «Так и будет» К. Симонова, Ковалев в «Самом последнем дне» Б. Васильева, Митрич во «Власти тьмы» Л. Толстого, Лебедев в «Иванове» А. Чехова, Прохор Храпов в «Вассе Железновой» М. Горького... Да разве все перечислишь! Лучшие свои роли Михаил Жаров сыграл на сцене Малого театра, в который он пришел в 1938 году. В своих новаторских поисках киноактер Жаров опирался на огромный театральный опыт, а на сцене использовал все то, что дал ему кинематограф. В творчестве Жарова два искусства оплодотворяли друг друга. Мало я знаю актеров, которые бы перед камерой так хорошо чувствовали предполагаемую аудиторию, так точно ориентировались на нее.

С Михаилом Ивановичем я познакомился в 1941 году в Алма-Ате, куда были эвакуированы киностудии Москвы и Ленинграда. Там я снимался вместе с ним в трех фильмах — «Секретаре райкома», «Иване Грозном» и «Воздушном извозчике».

Не так давно Алма-Ата стала городом с миллионным населением. А я помню столицу Казахстана совсем другой. Своей киностудии в республике тогда не было, здесь, что называется, не ступала нога киноактера. Поэтому приезд большой группы кинематографистов вызвал невероятный интерес у гостеприимных алмаатинцев. Поначалу у гостиниц целыми днями и неделями стояли люди, аплодировавшие выходившим на улицу актерам. А когда появлялся Жаров, раздавались овации. Популярность его была огромнейшей.

Михаил Иванович любил рассказывать одну историю. Он шел по улице, а двое ребят гоняли голубей. Один стоял на сарае, свистел и размахивал длинной палкой, к концу которой был привязан кусок материи, — не давал голубям садиться. А мальчишка, который стоял внизу, вдруг крикнул: «Петька, Жаров идет!!!» «Фиг с ним!» — ответил страстный голубятник, даже не повернув голову. Рассказывая эту историю, Михаил Иванович каждый раз оглушительно хохотал. Веселый, жизнерадостный, остроумный, общительный, доброжелательный человек, образованный, глубокий, интересный собеседник. Работать с ним было необычайно увлекательно. Я тогда был еще очень молод. Встреча с большим мастером — всегда событие чрезвычайное, а особенно для начинающего, неопытного актера. Михаил Иванович никогда не подчеркивал свое особое положение, он был от этого бесконечно далек.

Помню один горячий спор Михаила Ивановича с Иваном Александровичем Пырьевым. Готовя роль Гаврилы Русова, Жаров, как всегда, напридумывал множество смешных деталей, трюков — хотел играть в комедийном

ключе. Пырьев резко, даже грубо запротестовал: «Брось ты свои штучки-дрючки! Ведь идет война! Понимаешь — война идет!» И Жаров отступил... Мы видели, как ему было трудно, как не хотелось отказываться от своего видения роли, но он смирился. Сыграл Русова строго, сдержанно, иногда трогательно — и, как всегда, с огромным душевным подъемом, как всегда, талантливо!

Эйзенштейну Жаров доверял абсолютно, с Сергеем Михайловичем у него конфликтов и размолвок не возникало.

Должен напомнить, что выбор Жарова на роль Малюты поверг всех в безмерное изумление. Актер с прочной репутацией мастера комедии, одно появление которого на экране уже вызывало в зале веселое оживление — и вдруг Скуратов, садист, мрачный палач! Однако Сергей Михайлович знал, что делал, а у Жарова глубокий замысел режиссера нашел полное понимание и вызвал восхищение. Ведь каждый актер благодарен режиссеру, если тот угадает его скрытые возможности и поможет ему выйти за пределы наработанного амплуа. Малюта Михаила Жарова — уникальный (и какой поучительный!) творческий эксперимент, увенчавшийся полным успехом.

Больше сниматься мне с Михаилом Ивановичем не пришлось. После войны он появлялся на экранах, к великому сожалению, все реже и реже. На него надо было специально писать роли!

А кино он любил. Иногда и сам становился к кинокамере как режиссер — главным образом потому, что очень хотелось играть. Так появилась его комедия «Беспокойное хозяйство», а к концу жизни — Анискин. К счастью, некоторые театральные работы Жарова сохранились в фильмах-спектаклях — «Власть тьмы», «Васса Железнова», «Так и будет».

Если память мне не изменяет, Михаил Иванович никогда не преподавал в театральном вузе. Почему — не знаю. А мне казалось, что он был прирожденным педагогом. Не потому, что отлично умел показывать, мог объяснить, как родилось у него то или иное решение, актерское приспособление, не только потому, что помогал советами нам, молодым тогда еще актерам. Было в его личности что-то непобедимо притягательное, учительское в самом высоком смысле этого слова. Мы, молодые, к нему всегда тянулись и многому у него учились. Не только лишь мастерству, обогащались не одним профессиональным опытом, а и духовным. Учились быть художниками, достойными своей страны и своего народа.

Михаил Жаров — великий актер нашего времени, страстно преданный идеалам революции художник-патриот, ярко и полнокровно воплотивший народный характер советской эпохи. Силой своего громадного таланта Жаров сделал этот характер близким и родным многонациональной зрительской аудитории нашей страны и заслужил ее непреходящую любовь.

Раньше говорили так: уходит актер, и вместе с ним уходят его создания. Кинематограф внес поправку: да, актер уходит, но его роли остаются. Мы уверены в том, что лучшие образы, созданные Михаилом Ивановичем Жаровым, шагнут в XXI век. Подлинно народное искусство бессмертно!

Михаил Кузнецов

Джузеппе Де Сантис

Кино, Юг и память, или Интервью с самим собой

Джузеппе Де Сантис в Москве в дни XI Московского международного кинофестиваля (1979)

Фото И. Гневашева

Встречаются среди художников счастливые люди, которые еще при жизни получают всемирное признание, а их творения при жизни же пополняют сокровищницу мирового классического искусства. К таким художникам принадлежит один из основоположников неореализма, замечательный итальянский кинорежиссер Джузеппе Де Сантис.

Сразу же после «Трагической охоты», первой картины Де Сантиса, вышедшей на экраны в 1947 году, он — всего за шесть лет — создал фильмы «Горький рис», «Нет мира под оливами», «Рим, 11 часов», «Дайте мужа Анне Дзаккео» («Утраченные грезы»)— подлинные шедевры, которые совершили триумфальное шествие по экранам всех пяти континентов и принесли молодому режиссеру всемирную славу.

Все произведения Де Сантиса проникнуты духом гуманных, революционных идей, горячим стремлением вдохновить народные массы на борьбу за коренные изменения условий их жизни. Прогрессивное мировоззрение этого кинематографиста отчетливо и последовательно обнаруживается в каждом его творческом замысле, направлении художественной мысли и даже в самом художественном методе, возвышая не только итальянское киноискусство, но и обогащая художественную палитру всего мирового кино. Страстный приверженец неореализма, убежденный в том, что «человек на поверхности земной не имеет права отстраняться и игнорировать то, что происходит на земле» (Достоевский), он вместе с Росселлини, Де Сикой, Висконти, Дзаваттини, Лидзани и другими высокоодержимыми соратниками всегда твердо отстаивал и продолжает отстаивать позиции прогрессивных деятелей культуры, борющихся за более справедливый мир на Земле, за светлое будущее всего человечества.

Джузеппе Де Сантис — не только выдающийся кинорежиссер, но и не менее талантливый теоретик киноискусства, критик. Особенно приятно отметить, что Де Сантис — верный

наш друг, искренний и давний друг советской страны, не раз доказавший это в своих многочисленных выступлениях в печати, на всевозможных дискуссиях в разные периоды своей жизни. Тем с большим интересом и вниманием познакомимся мы, советские кинематографисты, все, кому близко передовое искусство кино, с новой литературной работой де Сантиса, главы из которой наш журнал предлагает вниманию читателей.

Александр Згуриди

Это мои реки,
Стекающие в Изонцо...
Унгаретти

Вероятно, как все ленивые и легкомысленные люди, я очень не люблю подводить итоги. Особенно когда это касается моей работы. И, кроме того, эти размышления всегда нагоняют тоску — оттого, что чего-то не сделал, или не дали сделать, или, наоборот, сделал и теперь уже ничего нельзя изменить.

Ведь для того, чтобы написать эти случайные и беспорядочные заметки и самому себе ответить лишь на некоторые из многочисленных вопросов, которые вот уже долгие годы терзают меня, мне пришлось пройти туннель длиною в жизнь — жизнь ровесника Октябрьской революции.

Только теперь, на седьмом десятке, я вдруг понял, и даже не знаю еще, хорошо это или плохо, что я тоже уроженец Юга (и не только географически), что я родился в Чочарии — на узкой полоске земли, омываемой водами легендарного моря, по которому, спасаясь от сирен, плыл Одиссей, и с которой начинается южная Италия с ее таинственным очарованием, вековой отсталостью и нищетой. И я с удивлением открыл для себя, что, оказывается, всю свою жизнь грезил им, моим Югом, и, уехав от него в юности, носил его в себе, жил им, храня его в своем сердце и в воображении.

●

Всегда и везде. И особенно тогда, в 1948 году, когда мне было тридцать лет, в северной Италии, среди рисовых полей, принадлежащих графам Аньелли (единственным из всех владельцев, разрешившим нам снимать), в постоянных и мучительных поисках образов, деталей, из которых кадр за кадром складывался тот невероятный, но неизбежный для меня, как я это понял теперь, «южный» фильм — «Горький рис».

В те времена этого никто не заметил. Критики справа поспешили обвинить картину в мелодраматичности, романтизме, эротике и даннунцианстве, само собой разумеется, тщательно избегая любых упоминаний о поставленных в ней социальных проблемах, положив тем самым начало серии штампов, без которых в дальнейшем в качестве отборной и узаконенной брани не обходилось ни одно рассуждение о моих фильмах.

Критики слева были не лучше (были и такие, и сколько!): пылая огнем благородного морализирования, они по сути смыкались с критиками справа, и если бы не дискуссия в демократической печати, остудившая самые горячие головы, они уже были близки к тому, чтобы выплеснуть вместе с водой и младенца.

А ведь фильм вовсе не был мудреным, и все объяснялось очень просто: о чем еще я, южанин, мог рассказать на севере Италии? Только о страданиях и гневе, о нищете и эксплуатации женского труда, то есть о том же, что я видел и на Юге, в стране моего детства, и с чего начинался мой первый социальный опыт.

Эти рисовые поля стали для меня олицетворением тяжелой, изнурительной работы, нищенских условий существования — так же воспринимали картину те критики, которые, отвергнув постоянные клейма, захотели и сумели понять ее настоящий смысл. Рассказывая о сборщицах риса, я одновременно рассказывал историю жизни тысячи других женщин — сборщиц маслин, хмеля, жасмина, жниц, — потом и кровью зарабатывающих свой хлеб.

●

Женщины и девушки Лукании и Пулии, Калабрии и Сицилии, и среди них я — мальчишка, сопровождающий своего отца, землемера от гражданского ведомства, в его

«Трагическая охота»

опасных путешествиях по южной Италии в поисках земель, незаконно присвоенных местными коммунальными управлениями, землевладельцами и религиозными общинами.

Отец Оресте с терпением, верой и поистине крестьянским упорством восстанавливал на картах прежние границы, отвоевывая украденное у народа богатство — гигантские леса с мифологическими названиями, реки и горные потоки, долины и сочные пастбища, целые районы, которые с жестокостью и нахальством были узурпированы самозванными хозяевами. И на моих глазах совершалось чудо: упрямый землемер из безвестной, захудалой Чочарии одним росчерком пера изгонял злого узурпатора и восстанавливал справедливость, возвращая самым бесправным и неимущим беднякам отнятое у них когда-то добро.

Но и я не терял времени даром: вместе с женщинами я собирал апельсины, таскал и устанавливал лестницы в оливковых рощах, в октябре собирал виноград, в июне — колосья, а в декабре — хворост на склонах гор. Тогда же я впервые услышал их песни, жалобы и проклятия, узнал о страданиях тех, кто из поколения в поколение, изо дня в день трудился и гнул спину, выполняя приказы узурпаторов-хозяев, молча снося их угнетение и произвол.

К сожалению, я не мог расправиться с этими узурпаторами (хотя и хотел бы) с такой же легкостью, с какой расправлялся с ними по закону мой решительный родитель — правда, не без известного риска (обрезы и тогда существовали!). Поэтому я запоминал все на будущее, на то пока еще далекое время, когда я мог бы сделать фильм обо всем, что видел.

●

Теперь, оглядываясь назад, на свое детство и юность, проведенные в странствиях с отцом, я понимаю, что рисовые поля были моей судьбой, а фильм о сборщиках риса — моим естественным дебютом: это можно было предсказать заранее, не рискуя ошибиться. Наша встреча была предопределена. Думая об этом сегодня, я еще лучше понимаю, из каких тонких и таинственных нитей сплетается наша жизнь как воплощение того, что было заложено в нас с самого рождения. Но судите сами.

Однажды ночью, в самом начале мая 1947 года я оказался на миланском вокзале, возвращаясь из Парижа, куда меня приглашали в связи с успехом моего первого фильма «Трагическая охота». В то время французские критики были увлечены открытием итальянского неореализма: именно они были первыми ревностными его защитниками, организовавшими ему восторженную рекламу во всем мире.

В ожидании поезда на Рим, преисполненный веры в свое счастливое кинематографическое будущее (если бы!), я в самом умильном и радужном настроении, разве что не мурлыкая от удовольствия, как разнеженный кот, прогуливался по пустынному перрону. Наверное, было около трех часов, начинало светать. Электрический свет горел тускло и слабо, как и на всех вокзалах, даже крупных, в послевоенное время.

Поэтому я не сразу заметил группу людей, столпившихся у фонтанчика. Они наполняли водой фляги, доставая их из мешков, рюкзаков, переметных сум. Я не слышал их голосов, заглушаемых паровозными гудками, и сначала подумал, что это солдаты.

Я подошел к ним, охваченный непонятным волнением, может быть, потому, что все в этот ранний час казалось необычным, с ощущением, что вступаю в незнакомый мир, но не чуждый мне, во всяком случае, влекущий мое воображение.

Это была не группа, а целая армия. И не солдат, а женщин. Всех типов и возрастов: молодые и старые, девушки и подростки. Выйдя из-за фонтанчика, я вдруг увидел их всех сразу и был оглушен гулом голосов, криков, песен, жалоб, взрывавших тишину вокзала. Одни выглядывали из окон вагонов двух длинных поездов, стоявших друг против друга и составленных из смешанных вагонов — третьего класса и товарных. Они явно только что прибыли, и теперь им предстояло многочасовое ожидание, прежде чем вновь продолжить свой путь к рисовым полям, разбросанным в низинах Пьемонта и Ломбардии. Другие уже захватили весь перрон, оккупировав скамейки, пустые ларьки, тележки для багажа, и устроили себе привал с едой, играми и танцами под звуки портативного граммофона. Все больше волнуясь от этой встречи, я попытался пробраться среди них к более безлюдной части перрона. Меня осыпали шутками, насмешками, лестными комплиментами и даже заманчивыми предложениями. Как будто по волшебству, мы поменялись ролями: я оказался в роли женщины, они — мужчин. Ощущение вполне приятное: я чувствовал, что на меня смотрит тысяча глаз, как на девушку, которой приходится пройти по двору казармы во время раздачи суточного рациона. И мне понравилось. Все-таки не каждый день случается, будучи мужчиной, привлечь внимание стольких женщин.

Поэтому мне оставалось только принять новую роль и приспособиться к ней. Сидеть среди них, разговаривать, спрашивать, по-дружески и с симпатией. Узнать, кто они, куда едут и откуда. Петь вместе с ними, получить свой кусок хлеба, одним словом, вести себя так, как я вел себя в подобных случаях раньше.

Поезд на Рим я пропустил. Так родился «Горький рис».

●

Эта ночь, проведенная со сборщицами риса на миланском вокзале, преследовала меня, как наваждение, когда встал вопрос о выборе актрисы на роль героини фильма. Их лица стояли у меня перед глазами во время работы над сценарием, и, когда пришло время снимать фильм, мне казалось, что ни одна из известных мне итальянских актрис не сможет верно сыграть эту роль.

Это не было доказательством соблюдения обета верности неореализму, как может показаться на первый взгляд, одним из программных требований эстетики которого был поиск новых актеров, новых лиц, чтобы не иметь ничего общего с кино периода фашизма. Точно так же эти поиски никак не были связаны и с установкой на принципиальное использование типажа, когда настоящий рабочий играл рабочего, а рыбак — рыбака, такой принцип исповедовали некоторые из моих коллег, чтобы придать изображению большую естественность и правдоподобие, добиваясь при этом блестящих результатов. Если у меня и была своя теория неореализма, то я считал обязательным соблюдение только одного требования: актеры, старые и молодые, должны знать настоящую жизнь, окунуться в повседневную реальность и пройти школу правды, открытию которой посвятили себя неореалисты. Принцип снимать

жизнь такой, какая она есть, правдиво и без прикрас, на рынке, на фабрике, в деревне или в городе, среди людей, которые там живут или работают, — это и есть принцип новой, поистине демократической культуры, и для того, чтобы она могла развиваться и дальше, ее создатели должны были расти вместе с ней все без исключения: сценаристы, режиссеры, операторы, техники. И прежде всего актеры, так как именно в них ей предстояло воплотиться непосредственно — в их лицах, жестах, в их фактуре, одним словом, в их облике.

Но, к сожалению, как я ни старался, я никак не мог найти среди профессиональных итальянских актрис девушку, похожую на мою героиню. И тогда я решился на авантюру — искать ее среди непрофессиональных исполнительниц. Я просмотрел их десятки, когда, наконец, однажды утром среди очередной толпы претенденток в моей конторе появилась девушка, в которой сразу угадывалась сицилийка: ее звали Сильвана Мангано.

Она была с подругой, еще более высокой и яркой, чем сама Сильвана. Перед визитом к режиссеру они принарядились и «навели марафет», но при этом так перестарались, что назвать их вид непристойным было еще равносильно комплименту. Тонны пылающей краски на лице, губах и даже на носу, вероятно, для того, чтобы испепелить меня на месте. Сверхоблегающие платья и взбитые волосы дополняли картину. Одним словом, чудовищная противоположность тому, что я искал: молодая крестьянка, простая и цельная, сдержанная, но страстная, полная внутренней силы и огня, чистая и одновременно чувственно-привлекательная. Я помню, что Мангано старалась не столько показать себя (это вообще не в ее характере, благородном и несколько ленивом), сколько продемонстрировать нам красоту и резвость своей подруги — она несомненно была красивее ее, но имела несколько глуповатый вид. Я довольно быстро избавился от них, сказав, что на эту роль они не подходят.

Итак, я продолжал искать и делать фотопробы. Одну из проб я сделал с Лючией Бо-

«Горький рис»

«Нет мира под оливами»

зе, которую только что избрали «мисс Италией» и на которой, вероятно, я бы в конце концов и остановил свой выбор, если бы не случилось то, что случилось в один дождливый день в марте 1948 года. Я вышел из бара на Виа Венето, без спутников, а также без шляпы и зонтика. Я шел, прижимаясь к стенам домов, чтобы не промокнуть. На одном из углов, как раз там, где теперь обувной магазин Само, я столкнулся лицом к лицу с какой-то девушкой, и несколько мгновений мы продолжали стоять в этом неудобном положении: я никак не мог решиться уступить ей дорогу, для чего мне бы пришлось выйти из-под спасительной крыши под дождь, а она из тех же соображений не хотела ни на шаг отойти от стены.

Это была Сильвана: длинные распущенные волосы цвета червонного золота, промытые дождем, чистое лицо, без малейшего следа грима, светло-карие глаза, кроткие и выразительные, как у побитой собаки, дрянной плащик, может быть, брата или сестры, во всяком случае, с чужого плеча, а если и ее, то купленный на какой-нибудь дешевой распродаже. И в руке у нее неизвестно почему (я как-то всегда забывал спросить ее об этом) была роза, одна-единственная, удивительно красивая роза, которую она держала в озябших пальцах так, будто бы это была чужая роза, а вовсе не ее: так на картинах примитивистов держат цветы невесты.

Она узнала меня первая, а я долго смотрел на нее, и пока она застенчиво объясняла мне, кто она такая и что идет из швейной мастерской, где пыталась устроиться на работу, я уже знал, что именно она будет героиней моего фильма. В ней была та народная и одновременно аристократическая чистота, которую я искал, та крестьянская наивность и простосердечие, которые навсегда сохраняют некоторые бывшие деревенские жители даже после долгой жизни в городе, та внутренняя свобода и страстность, которые не мог скрыть ее жалкий, мокрый плащик. Одним словом, в ней было то, что я многие месяцы искал в сотне других девушек.

Под этим дождем, под которым мы оба,

забыв обо всем, стояли, как зачарованные (правда, чем была очарована она, я не знаю), Сильвана казалась еще красивее. Это было похоже на таинство, потому что, кроме конкретной реальности момента, происходило еще что-то, уже преображенное в образ, вместе с водой, которая продолжала падать ей на руки, на воротник, на ресницы. И я действительно вспомнил этот образ, поместив ее приблизительно в такую же ситуацию, под дождь, в одной из самых драматичных сцен «Горького риса». Только теперь на моем месте был кое-кто получше: Витторио Гасман! Правда, он ее бил и насиловал под дождем...

●

И вот еще что. В фильме Мангано была сицилийкой не только по крови. Один Юг наложился на другой. Но каким образом?

Мои соавторы — Коррадо Альваро, Карло Лидзани, Карло Муссо, Иво Перилли, Джанни Пуччини — и я решили, что наша юная героиня со всей своей непосредственностью и неудержимой жизненной силой должна выражать неосознанную тревогу и смятение человека, который вдруг начинает ощущать, пока еще смутно и неясно, всю несправедливость своего униженного, зависимого, угнетенного положения и хочет изменить его любой ценой. Но при этом, к сожалению, становится легкой добычей дельцов от «китча», манипулирующих с помощью mass media сознанием самых неискушенных представителей беднейших социальных слоев. Сборщица риса Сильвана шла на авантюру, которая в случае удачи в одно мгновение изменила бы ее судьбу, вместо того чтобы избрать, как большинство ее товарок, путь коллективной борьбы, более медленный, но зато и более верный, более естественный для представителей трудящихся классов и вообще единственно реальный путь борьбы за демократизацию жизни, повышение заработной платы, а следовательно, и за улучшение условий существования.

Теперь это может показаться странным и даже парадоксальным, но в то время, когда я сочинял эту историю и выстраивал характер своей героини, я искал и находил в ней самого себя, именно свою сущность южанина. Эти поиски во многом были навеяны литературной моделью, книгой, которой я восхищался и зачитывался в юности, книгой, которая открыла мне поэзию и реальность моей страны в ракурсе, наиболее созвучном моему восприятию, она рассказывала о крестьянской жизни, близкой и знакомой мне с детства. Я имею в виду роман Джованни Верги «Семья Малаволья». Но в моем варианте на месте главного героя этого романа Нтони оказалась слабая и «неустойчивая» девушка — сборщица риса, воплощенная в фактуре и типаже Сильваны Мангано.

«...Первые тревожные мысли о будущем, смутная тяга к переменам, внезапное чувство недовольства и неизвестно откуда явившаяся уверенность, что все можно устроить лучше...» — писал Верга в предисловии к роману.

Вот эту тему, начатую им столько лет назад (как раз в этом году исполняется сто лет со дня первого издания романа) в солнечных землях южной Италии, на берегу моря Сциллы и Харибды, я с юношеской самоуверенностью перенес в северную Италию и пытался продолжить среди рисовых полей, залитых водой.

Грехи молодости. Но разговор, начатый Вергой, правда, перенесенный в иную ситуацию и в другие исторические обстоятельства, казался живым и злободневным. А может быть, эта попытка и не была такой уж грубой ошибкой, раз картина имела успех во всем мире (надеюсь, не только из-за красоты Сильваны Мангано) и очень многие молодые актрисы, причем не только в Италии, пытались подражать Сильване. Живой, настоящий Юг, который представляла Сильвана Мангано, соединился с литературным образом Юга, созданным Джованни Вергой.

Но это особая история, до которой еще надо было докопаться, а ведь нельзя же требовать решения задачи от того, кто попросту ее не заметил, упустив таким образом возможность обнаружить глубинные корни и истинный смысл моего фильма. Кинокритики (на мое несчастье!) тогда еще не имели скверной при-

вычки копаться в душе автора и в его подсознании. В большинстве случаев критики останавливались на первой стадии восприятия и были просто не в состоянии увидеть за внешним слоем картины все последующие слои, в которых, как в ячейках, были заключены чувства, настроения, впечатления, лица, пейзажи, интерьеры, одним словом, мир художника — все то, что он носил в себе и с чем приступил к работе.

То же самое произошло и в моем первом фильме «Трагическая охота», который я снял в 1947 году, примерно за год до «Горького риса» и тоже на Севере, недалеко от Равенны, в районе озера Валли-ди-Комаккьо. В этой картине с почти маниакальной настойчивостью и упорством повторялся один и тот же образ, ставший своего рода лейтмотивом, — крестьяне в длинных черных плащах, едущие на велосипедах. Это было сделано не ради изобразительного эффекта и не из-за желания лишний раз подчеркнуть привычки и обычаи жителей тех мест, где снимался фильм (на чем настаивали некоторые критики, обвинявшие меня в барочности). Просто за то время, что я жил на Юге, между озером и равниной Фонди, где я родился и провел свое детство, мои глаза привыкли к велосипедам, черным плащам, телегам, которые тянут волы, к долинам, аллеям тополей, к паромам, на которых перевозят скот.

Именно этим, хотя бы внешне, мои родные места были похожи на ту часть северной Италии, которую я отнюдь не случайно избрал местом действия своего фильма. «Трагическая охота» рассказывала о создании сразу после войны социалистических сельскохозяйственных кооперативов, о трудностях, с которыми столкнулись первые кооператоры, об их борьбе против хозяев и бывших фашистов, которые всеми силами пытались им помешать. Фильм на эту тему невозможно было снимать на юге, так как в наших краях не происходило ничего подобного, у нас не создавали кооперативы, как в Эмилии-Романье, где, следовательно, и было целесообразнее всего снимать фильм.

Однако хотя снимал я в Равенне и Комаккьо, образы и вдохновение я черпал из воспоминаний о Фонди, вновь ощутив кровную связь со своей землей, с ее повседневной жизнью, которая стала для меня своего рода домашним или семейным воспоминанием, главным «поставщиком» образов, мотивов, настроений, атмосферы и деталей и одновременно как бы уже готовым киноматериалом, нуждающимся лишь в отборе и монтаже.

●

Начнем с велосипеда — старой любви, которая до сих пор напоминает мне первое детское чувство собственности. У моего поколения личная собственность начиналась с перочинного ножичка, который появлялся у нас неизвестно откуда и составлял все наше богатство. Затем, с получением первого велосипеда, обычно — в подарок от дедушки, сразу наступала вершина счастья. Те, кому сегодня десять и даже двадцать лет, к сожалению, принадлежат культуре (или субкультуре), которую можно назвать автомобильной, — жестокой и агрессивной. Но тем, кому, как и мне, в 1927 году было десять лет, повезло больше: они принадлежат цивилизации велосипедов, гораздо более возвышенной, чистой и благородной, не идущей ни в какое сравнение с теперешней. Причем я говорю это не только потому, что меня гложет ностальгия. Как же можно было не прославить велосипед?

Примерно в 1939—1940 годах, когда я собирался стать писателем и кино еще не захватило меня целиком, я даже написал о велосипеде шуточный рассказ под названием «Велосипед Микеле Пеппе» — имя, звучащее смешно, но очень распространенное в Италии, особенно на Юге. Это полушутливая, полуфантастическая история молодого батрака, местного чемпиона-велосипедиста, который в один прекрасный день влюбился в очень страстную девицу, тоже крестьянку. Однако героиня, оказывается, интересуется не столько им, сколько его сверкающим, элегантным велосипедом, к которому она испытывает странную и болезненную страсть. Дорвавшись до предмета своей любви, она его разбирает, чистит, смазывает, снова собирает и катается по ночам, при свете луны, потихоньку от мо-

лодого человека, тайно от всех, совершая чудеса акробатической ловкости и демонстрируя мастерство вольтижировки, достойное наездницы конного цирка. Когда парень, начавший, наконец, что-то подозревать, случайно застает ее за любимым занятием, он отбирает у нее свой велосипед и в страшном горе несется по дороге, изо всех сил нажимая на педали, как на финишной прямой. И, конечно, он погибает, но, как и подобает настоящему чемпиону, в седле, а не в постели, врезавшись в неожиданно появившийся на его пути грузовик, который он, ослепленный своим горем, не заметил. И тут появляется девушка, но оплакивает не его, а свой возлюбленный, разбитый вдребезги велосипед. И, наконец, во время похорон за гробом молодого чемпиона, рядом с его родственниками и друзьями-гонщиками, идет и девушка, ведя за руль все такой же ослепительно прекрасный, изысканно-стройный и элегантный велосипед, спасенный от смерти и выхоленный руками его новой хозяйки.

Если этот странный рассказ, написанный в духе «магического реализма» Массимо Бонтемпелли, который тогда был в большой моде у молодых писателей авангардистского толка, читать как психоаналитический экзерсис, он, может быть, даже сегодня некоторым показался бы занятным, во всяком случае, способным позабавить. Ведь то, что главным героем рассказа был велосипед, в данном случае гоночный, конечно, имело иносказательный, метафорический смысл, который следовало понимать как объяснение в любви к велосипеду — представителю иной цивилизации и совершенно особой игровой культуры. С годами эта мысль превратилась для меня в самую настоящую манию, свидетельством чему может служить история съемок фильма «Трагическая охота».

Одним из центральных эпизодов картины должен был стать митинг бывших фронтовиков, съехавшихся со всего района Эмилии-Романьи. И в их толпе происходила встреча и драка двух главных героев (их играли Андреа Чекки и Массимо Джиротти) — закадычных друзей и боевых товарищей во время

«Рим, 11 часов»

войны, ставших заклятыми врагами в мирное время. В этой сцене, очень важной для дальнейшего хода событий и понимания переворота, произошедшего в сознании героев, должно было участвовать не менее тысячи статистов. Я очень рассчитывал на помощь сельскохозяйственных кооперативов Эмилии и Романьи, прекрасно сознавая, что продюсеры из Национальной ассоциации итальянских партизан (A. N. P. I.) не пойдут на такие расходы. А кроме того, в те времена, несмотря на безработицу, было почти невозможно собрать тысячу статистов.

Таким образом, я должен был либо отказаться от этого эпизода, либо довольствоваться сотней человек, которые, конечно, не могли

создать впечатления грандиозности, массовости манифестации.

Для тех, кто интересуется такого рода «историями» и любит подробности, могу добавить, что в это дело были вовлечены двое из самых близких моих друзей и товарищей по партии — Пьетро Инграо и Антонелло Тромбадори. Их прислало руководство Итальянской коммунистической партии с тем, чтобы они попытались отговорить меня от этой затеи, убедили отказаться от сцены митинга совсем или, по крайней мере, найти более простое и дешевое решение. Я помню, что очень горячо спорил с ними, хотя они всегда с большим уважением относились к моей работе и, кстати сказать, в свое время поддержали мою кандидатуру в качестве режиссера этого фильма.

Тот, кто стал режиссером не случайно, а по зову души и с серьезными намерениями, знает на собственном опыте: ничто (или почти ничто) не может заставить отказаться от задуманного. Будущий фильм становится частью тебя самого, так четко рисуется в воображении и стоит перед глазами, как если бы эти фантазмы были уже отснятыми, отпечатанными и даже смонтированными кадрами. Вот почему, несмотря на всю мою признательность и любовь к Инграо и Тромбадори, я упрямо стоял на своем: сцена должна быть во что бы то ни стало. Однако A. N. P. I., тем временем окончательно исчерпавшая свои ресурсы, даже и при желании не смогла бы осилить такие расходы, не говоря уже о том, что тысячу статистов все равно было негде взять.

●

Я был в полном отчаянии, когда вдруг вспомнил о своем старом друге — велосипеде. И мне пришла в голову одна неожиданная идея: показать вместо людей их средства передвижения — десятки и сотни велосипедов, на которых бывшие фронтовики приехали на митинг.

Я потребовал и получил тысячу велосипедов. Самых разных: ржавых, искалеченных, помятых, но все-таки, какие-никакие, это были велосипеды и стоили они гораздо дешевле статистов. А уж отыскать их в окрестностях Равенны не представляло никакого труда (то же самое было бы и в Фонди), здесь их было столько же, сколько в Неаполе мух.

Я расположил их группами по пять-шесть штук, вставив один в другой и сцепив педалями, как мы это делали в детстве, когда надоедало кататься и хотелось поиграть во что-нибудь другое. Они заняли огромную площадь между полуразрушенными после воздушных бомбардировок домами. Целый лес велосипедов, и над этим безмолвием из громкоговорителя неслись взволнованные, но твердые голоса участников митинга — где-то за кадром, но очень близко, на расстоянии всего лишь нескольких метров. Эффект получился удивительный: недавняя бессмысленная и жестокая война, безработица, нищета — все эти характеристики времени вмещал в себя образ безлюдной, разрушенной площади, заставленной старыми велосипедами, сиротливо жмущимися друг к другу в ожидании хозяев. Достаточно было привести сюда героев фильма (что мы и сделали), чтобы оказаться в атмосфере митинга и как бы в самой гуще его участников, причем с гораздо большим эффектом присутствия, идеологического и эмоционального воздействия, чем если бы я бродил с кинокамерой среди тысяч статистов. Два отчаявшихся, преследующих друг друга в смертельной вражде человека неожиданно оставались один на один среди моря рулей, рам, колес, седел, спиц, педалей — своего рода символ их принадлежности к рабочему классу. Их страшная, жестокая драка заканчивалась примирением, возобновлением прерванной дружбы, и эта победа солидарности была победой и той особой спецкультуры, которую представлял велосипед.

Зрителям, вероятно, виднее, правильно я поступил или нет, решив эту сцену таким образом, но, с другой стороны, иного выхода у меня все равно не было. Историкам кино, из тех, кто любит курьезы (может быть, кто-нибудь из них окажет мне честь и прочтет эти заметки), пожалуй, стоит напомнить, что позднее, много позднее другой режиссер, Жан-Люк Годар, в лучшем эпизоде своего плохого фильма «Уик-энд» (кстати, этот эпи-

зод критики достаточно часто цитируют, чего нельзя сказать о соответствующем эпизоде в «Трагической охоте», который, вероятно, считается не заслуживающим внимания) использовал тот же принцип замещения человека вещью, правда, с прямо противоположным значением, как, впрочем, и подобало в этом случае — ведь он хотел выразить протест и отвращение к культуре автомобилей.

Что касается Инграо и Тромбадори, то сейчас, спустя много лет, уже не помню, кому из них эта сцена не понравилась и кто потом упрекал меня, что, решив ее так, а не иначе, я проявил слабость и пошел на поводу у продюсеров. А у меня до сих пор осталось такое чувство, что велосипеды, съехавшиеся ко мне на помощь со всей северной Италии, спасли меня, спасли в благодарность за мою старинную к ним любовь, родившуюся давным-давно, еще на Юге.

●

Конечно, южанином нужно родиться, но им можно и стать. Со мной произошло и то, и другое одновременно. Родился я на Юге, но еще ребенком меня увезли в город. Южанином я стал значительно позднее. Для того чтобы не превратиться в убогого эмигранта со стертой индивидуальностью, я начал искать себя, присущие только мне отличительные признаки, особенности, свои корни и генеалогию, одним словом, те критерии, от которых можно было бы вести точный отсчет своего «я». До сих пор речь шла о картинах, действие которых происходило на севере Италии, — я там их и снимал. Но разве смог бы я снять «Дорогу длиною в год» — фильм, действие которого происходит на Юге, а снимать который пришлось на севере, если бы не был южанином вдвойне?

Правда, севером в этом случае была Югославия, южная земля, много веков назад заселенная бежавшими сюда славянскими племенами, впоследствии названными южными славянами, то есть югославами, от славянского слова «юг».

Но их юг для меня был севером, причем еще более таинственным и непроницаемым, сложным и противоречивым, чем мой загадочный итальянский Юг, в судьбе которого было много общего с судьбой югославов — постоянные иноземные нашествия, кровавые набеги турок и пиратов-сарацин. Не говоря уже о сосуществовании трех религий: католической, православной и мусульманской, а также множественности языков — от сербско-хорватского до македонского, от турецкого

«Утраченные грезы»

до албанского и даже итальянского, вернее, венецианского диалекта. Нам оставалось только влиться в эту этническую группу, с представителями которой мы могли бы, по крайней мере, объясниться, хотя и на диалекте, очень непохожем на язык моей родной Чочарии.

Какая же высшая сила сумела оторвать меня от оливковых рощ в долинах моей родины, где я собирался снимать фильм, и перенести в дубовые рощи, в суровые, дикие земли древней Далмации? «Дорога длиною в год» — фильм редкий в том смысле, что он мало шел. В Италии его видели очень немногие: картина случайно появлялась на экране какого-нибудь маленького провинциального кинотеатра, а через пару дней ее поспешно снимали с экрана, как будто она была разносчицей чумы — политической, естественно.

Все это происходило в 1958 году, но сценарий мы — Маурицио Феррара, Тонино Гуэрра, Элио Петри, Джанни Пуччини, Марио Сократе и я — написали еще в 1955 году, под впечатлением от одной из самых удивительных и своеобразных форм забастовочной борьбы, известной под названием «забастовки наоборот», к которой прибегли итальянские рабочие и крестьяне в начале 50-х годов и которая была особенно распространена в южных провинциях Италии.

●

Вместо того чтобы использовать против хозяев традиционное оружие, отказываясь работать и тем самым вынуждая пойти на уступки и принять их требования, рабочие и крестьяне, участники «забастовки наоборот», жертвы безработицы, не только находили работу, доказывая тем самым, что их обманули, говоря, будто мест нет, но и выполняли ее самовольно и бесплатно. И чем более перманентный характер приобретали действия «забастовщиков наоборот», тем скорее хозяева шли на уступки, не желая доводить дело до публичного скандала, а также чтобы избежать еще более тяжелых последствий экономического и морального порядка. Эта новая и неожиданная форма революционной борьбы совершила переворот в привычных представлениях об отношениях рабочих и хозяев.

Стратегия партизанской войны на трудовом фронте была очень остроумной и действенной, а главное, повсеместно распространенной: от сельскохозяйственных предприятий Юга до промышленных комплексов Севера и особенно в различных учреждениях типа бюро. Одним словом, говоря на жаргоне кинематографистов, это была настоящая находка. Почему бы не рассказать историю одного из таких выступлений?

Но если движение безработных вдохновляло творческую фантазию мою и моих коллег, то нашим тогдашним правителям идея фильма, прославляющего эту борьбу, никак не могла понравиться. Для итальянской демократии наступали черные времена. Христианско-демократическая партия с помощью своего так называемого центристского правительства, которое поддерживали либералы и социал-демократы, с невероятной быстротой захватывала власть и расширяла сферы своего влияния. Министерства, общественные и частные учреждения, банки, пресса, полиция, радио, секретные службы, школы, магистратуры — все подчинялось ее воле при откровенном содействии церкви и Ватикана. Это правительство заботилось только о том, чтобы мешать любым действиям представителей народных сил, входящих в левые партии, профсоюзы или в общества по борьбе за соблюдение демократических свобод, записанных в Конституции.

Это были годы, когда полицейские стреляли и убивали крестьян, занимавших невозделанные земли, стреляли и убивали демонстрантов, которые требовали гарантировать право на труд и улучшить условия работы на фабриках и заводах; когда совершались покушения на деятелей профсоюзного движения и видных представителей рабочих партий; когда прогрессивную интеллигенцию заносили в «черные списки» (я помню один такой список, опубликованный на страницах «Мессаджеро», в него входили только кинематографисты — актеры и режиссеры); когда в ходе искусственно раздутой кампании в прессе под лозунгом борьбы с марксизмом остракизму подвер-

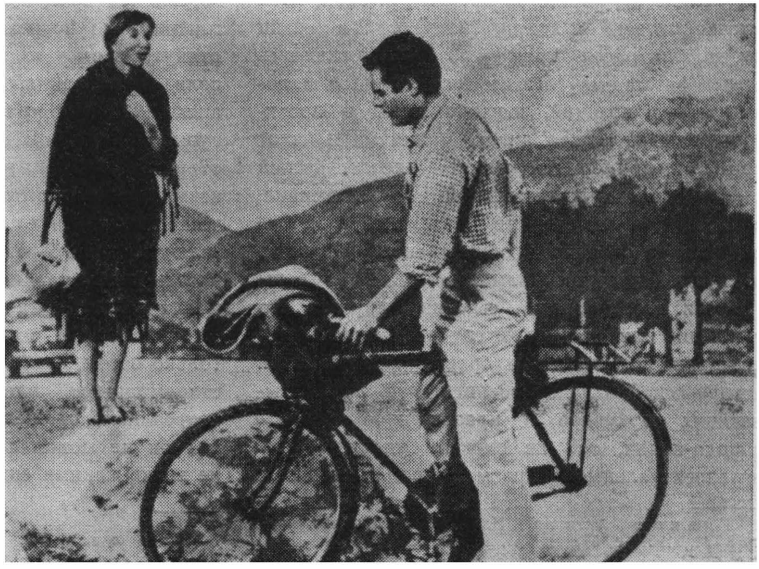
галось все, что могло вызвать хотя бы малейшее подозрение в сочувствии к трудящимся классам и в попытке создания новой демократической культуры.

●

Впрочем, прошло совсем немного времени с тех пор, как никому не известный помощник государственного секретаря по зрелищным видам искусства — один из самых умных, ловких и изобретательных представителей демохристиан Джулио Андреотти — пытался, и, к сожалению, небезуспешно, дискредитировать неореалистическое кино, уподобив творчество неореалистов, которые со страстной энергией и гражданским мужеством разоблачали недостатки и противоречия послевоенной итальянской действительности, «перетряхиванию грязного белья». Эта формулировка, с энтузиазмом подхваченная итальянскими критиками, стала самым распространенным, чуть ли не хрестоматийным, официальным определением неореализма. А требование «стирать грязное белье дома», выдвинутое все тем же молодым депутатом Джулио Андреотти, было равносильно приказу. Однако если судить по количеству шедевров, прославивших Италию во всем мире, которые успели создать неореалисты, прежде чем сдали свои позиции, они еще слишком мало перестирали «белья», которое Андреотти считал грязным и требовал скрывать.

«Дорога длиною в год» вместе с «Рокко и его братьями» Висконти, «Сальваторе Джулиано» Рози была в преддверии 60-х годов одной из последних попыток оказать решительное и достойное сопротивление политике демохристиан, направленной на уничтожение неореализма. Первая ступень этого плана, рассчитанного на постепенное осуществление, заключалась в том, чтобы по крайней мере вытравить из неореализма его революционную сущность — то, что делало его новой демократической культурой, выражавшей интересы не узких привилегированных слоев, но потребности широких народных масс и вместе с тем глубоко критическое осознание того, что происходило в стране.

Истребить неореализм, который был главным и самым значительным явлением послевоенной итальянской культуры (и не только послевоенной), означало бы в то же время зачеркнуть пророческие слова Грамши: «Но-



«Дни любви»

«Дорога длиною в год»

вая литература не может не иметь исторической, политической, народной предпосылки: эта литература должна стремиться к разработке того, что уже существует — полемически или иным способом, не важно; важно то, чтобы она уходила своими корнями в богатую почву народной культуры, такой, какова она есть, с ее вкусами, тенденциями и т. д., с ее моралью и интеллектуальным миром, пусть даже отсталыми и условными»[1]. Так оно и было в лучших фильмах неореалистов, героями которых оказались рабочие, крестьяне, мелкие служащие, партизаны, рыбаки, хотя многие из этих художников никогда в жизни не читали работ Грамши и придерживались самых различных эстетических взглядов и политических позиций, нередко даже и противоположных. И кто знает, может быть, этот пример, пример огромной идеологической сплоченности художественной интеллигенции, несмотря на отмеченные различия, а также совершенно очевидный общественный характер их художественных намерений, заставил бы Грамши пересмотреть сегодня другое его суждение или, во всяком случае, смягчить его: «Светские интеллигенты провалились со своей исторической задачей воспитателей, вырабатывающих духовное и нравственное сознание народа-нации, они не смогли удовлетворить интеллектуальные запросы народа именно в силу того, что они не представили собой светскую культуру, не сумели выработать современный «гуманизм», способный распространяться вплоть до самых грубых и необразованных слоев, как это было необходимо с национальной точки зрения, остались связанными с устаревшим, жалким, абстрактным, слишком индивидуалистическим миром»[2].

Неореалисты не провалили свою историческую задачу — они оказались самыми последовательными творцами современного гуманизма. И хотелось бы надеяться, что уже не за горами тот день, когда люди, участвовавшие в гонениях на неореализм, поймут, что были втянуты в одну из самых гнусных и циничных политических акций, предпринятых демохристианской партией против демократической культуры. Поймут, что и они принимали участие в отвратительном плане очередного, на этот раз искусственно подготовленного провала исторической миссии итальянской художественной интеллигенции. Обуреваемые жаждой перемен, во власти новых тенденций (которые, естественно, имели полное право на существование, но не за счет смерти всего остального), беспокоясь только о том, чтобы, не дай бог, не показаться старомодными, они доказывали, что сезон неореализма прошел, что неореализм умер, так как он не может расти и развиваться, и уж не знаю, какими еще страстными, но неразум-

[1] Грамши Антонио Избранные произведения, т. 3 М., 1959, с. 512.

[2] Там же, с. 522.

ными доводами они убеждали или, иначе, дурманили себя, может быть, даже не сознавая того, что по сути играют на руку властям, которые расчетливо и последовательно осуществляли свою политику травли и уничтожения новой культуры.

●

В те годы неореализм был только в самом начале своего пути. То, что неореалисты успели сделать, было лишь кратким конспектом того будущего разговора, который предстояло расширять, углублять, развивать. Все более приближаясь к реальности, становясь все более откровенным и критичным и одновременно все более гуманным, постепенно складываясь из отдельных фильмов, как из фрагментов, он должен был воссоздавать истинную картину народной жизни во всем ее многообразии. И борьба против него шла в первую очередь за то, чтобы помешать ему расти и развиваться в том направлении, которое для его роста и развития было самым необходимым и единственным.

Тем, кто сегодня в поисках дедов и даже прадедов неореализма гоняется за старыми именами, давно прошедшими фильмами, случайными совпадениями в теоретических высказываниях и технических приемах, я бы посоветовал попытаться обнаружить внутренние причины, обусловившие его рождение.

Неореализм не смог бы появиться на свет, если бы не пал фашизм. Неореализм — это итальянский антифашизм. И итальянское Сопротивление. И рождение в Италии демократии. И высшая точка развития демократического искусства — его алмазный венец. Неореализм — это Италия, восставшая против насилия и угнетения.

Именно из этих понятий, а не из эстетических следует исходить в том случае, если мы хотим определить идеологическую сущность неореализма и понять его до конца: почему он был разрушен и почему все те, кто выступал против него, так или иначе, вольно или невольно оказывались на стороне врагов демократии, пытавшихся всеми силами обуздать свободолюбивый порыв, составлявший душу этого движения.

Антифашистская, демократическая позиция должна быть критерием, исходной точкой отсчета и при установлении предпосылок нового кино, рассказавшего правду о настоящей, народной Италии, которая скрывалась за фасадом фашистского государства и, естественно, в те времена никак не могла попасть на киноэкраны. Однако даже тогда, в годы правления Муссолини, случайные семена нового кино уже были брошены в почву официального кинематографа и давали первые всходы, изредка пробивавшиеся то в отдельных фильмах, то в теоретических высказываниях.

Если подходить к этой проблеме с идеологической меркой, становится совершенно очевидно что большинство попыток историков кино, кинокритиков и просто киноманов отыскать предвестия неореализма в итальянских фильмах, сделанных до падения фашистского режима, — в элементах документализма («Белый корабль»), натурных съемках («Пилот возвращается»), в рассказе о повседневном, будничном существовании («Четыре шага в облаках»), в изображении жизни рабочих и крестьян («Маяки в тумане»), причем в терминах вины и греха, в соответствии с традициями католической культуры, а не светской, — есть не что иное, как плод воображения, игра ума и интеллектуальное кокетство. Или в лучшем случае их можно расценивать как забавные и остроумные экзерсисы неисправимых структуралистов, допустимые, однако, лишь в известных пределах, до тех пор, пока они не превращаются в мистификацию, рожденную стремлением во что бы то ни стало лишить неореализм его главных отличительных признаков, по которым и по сей день можно узнать его потомков: его здоровую кровь, крепкую закваску, огромную жизненную силу.

Новаторство неореализма не сводилось к тому, что его авторы вышли с кинокамерой на улицу, как до сих пор продолжают считать некоторые, и снимали в самой гуще реальной жизни, в непосредственном контакте с действительностью. Его новизна не ограни-

чивалась использованием типажа или непрофессиональных исполнителей вместо актеров, так же как не исчерпывалась перенесением на экран повседневной жизни, такой, какая она есть, без прикрас. Нет, все это были лишь второстепенные атрибуты, так сказать, внешние аксессуары неореализма. Погружение с кинокамерой в реальный поток жизни ни к чему бы не привело, если бы неореалисты не умели выделить главное, понять сущность происходящего во всем многообразии аспектов и проблем, уловить скрытую поэзию реальности и увидеть за ясным и прозрачным внешним рисунком всю ее глубину. Точно так же ни к чему не привела бы установка на фиксацию повседневности, если бы она выполнялась механически, с фидеистским фанатизмом и если бы неореалисты не умели выбрать из повседневной жизни персонажа самые характерные и типичные моменты, обнажить и одновременно художественно обобщить их реальное значение, придать смысл жестам и поступкам героя, на первый взгляд случайным и как будто ничего не выражающим. Неверно, что повседневная жизнь, показанная, как она есть, беспорядочно и без отбора, сохраняет свой скрытый глубинный смысл. Не существует поэзии банальности и обыденности: в тот самый момент, когда банальность и обыденность становятся образно значимыми, они перестают быть банальностью и обыденностью, а это возможно лишь в том случае, если художественно преображенная действительность, в нашем случае повседневная реальность, с самого начала, то есть по самой своей сути, не была ни банальной, ни обыденной.

●

Уже в середине 50-х годов, под впечатлением первых признаков экономического бума, критики заговорили о том, что герои неореалистических картин — уродливые, грязные, злые, как сказал бы мой друг Скола, — более не типичны для итальянской реальности, что их социальное положение и поведение изменились настолько, что на экране они выглядят ненастоящими и неправдоподобными. А затем, вероятно для сравнения, следовало описание настоящей Италии конца 50 и 60-х годов, когда бывшие похитители велосипедов, на этот раз изнемогая уже от переизбытка работы, разъезжали на мерседесах, проверяя работу расклейщиков афиш, которую теперь, кстати, выполняли тоже уже не люди, а машины, привезенные из Америки; когда земля в Сицилии перестала дрожать, потому что у рыбаков появились баркасы и свой частный

«Люди и волки»

промысел; когда крестьян с Юга звали на север Италии, предлагая им фантастические условия работы, а они отказывались уезжать, потому что и так были достаточно богаты; когда в Риме не только в 11 часов, но и в течение всего дня работодатели сами гонялись за машинистками, предлагая им работу; когда Умберто Д, П, Ч, С, получившие пенсию по приказу высоких чиновников, щедро раздавали милостыню тем немногим несчастным, понуро стоявшим по углам улиц, которые, так нас хотели уверить, были безработными только потому, что сами не хотели работать. Как говорили тогда, герои неореализма ушли в прошлое, а вместе с ними ушло все то, что вызывало это направление к жизни. И естественно было предположить, что поэтика неореализма после его кончины переживет его недолго и вскоре тоже пойдет прахом.

Однако шутки в сторону. Даже допуская, что некоторые из этих фактов соответствовали действительности (что и засвидетельствовали в форме гротескных разоблачений первые «комедии по-итальянски»), ошибка в этих рассуждениях все-таки была, и заключалась она в том, что часть путали с целым, муху со слоном.

Все эти изменения несли с собой новые несчастья, вроде грандиозной строительной аферы, ставшей в те годы настоящим бедствием и одновременно воплощением духа времени, своего рода зеркалом эпохи «экономического чуда». С доброго согласия правительства и при попустительстве администрации христианско-демократической партии свирепые железобетонные флибустьеры буквально приступом брали города и на месте старых путей сообщения возводили автострады и скоростные дороги — то есть действовали в соответствии с совершенно бездумным планом экономического развития, учитывающим только финансовые интересы могущественных монополий автомобильной промышленности. Но это была еще только муха, по крайней мере в те годы!

А как же все остальное? Остальная Италия? Италия продолжала жить в деревнях, селах, городах, трудиться на латифундиях, на больших и маленьких фабриках, ютиться на городских окраинах и прозябать в своих бесчисленных провинциях. Одним словом, несмотря на столь восхваляемые, благословенные новые времена, слон, как и прежде, продолжал идти так же медленно, спокойно, невозмутимо — в его жизни мало что изменилось.

Конечно, невозможно было отрицать рост гражданского и политического самосознания самых широких слоев трудящихся, улучшение в целом условий их жизни и материального благосостояния, так же как демократизацию общественно-политической жизни и отношений между личностью и государством. Однако даже с расстояния более чем в двадцать лет, особенно если судить по драматическим телерепортажам и волнующим фотографиям, появившимся в газетах на следующий день после землетрясения в Базиликате и Ирпинии, видно, изменились ли лица южноитальянских крестьян, рельефно выступающих на фоне развалин, как выступали они из глубины кадра в моем фильме 1949 года «Нет мира под оливами»; по безработным и бездомным неаполитанцам видно, исчезли ли голод и безработица на юге Италии, а по последним массовым забастовкам на «Фиате» в Турине можно судить, изменилось ли на самом деле социальное положение итальянских рабочих. Это совсем не то, что «забастовки наоборот»!

Одна ложь на другой. Между тем все эти люди вместе с неореализмом потеряли самого большого, самого бескорыстного, самого сильного своего союзника в борьбе за их гражданские права и человеческое достоинство, уж не говоря о том, что неореализм впервые рассказал всему миру об их существовании. И вернуть его к жизни можно было бы только ценой новой борьбы за преобразование политического режима, которая приведет к сплочению и подъему всех прогрессивных сил итальянского кино.

●

Именно по причине этих гонений (которые сегодня стали всем гораздо очевиднее, чем

«Они шли на Восток»

вчера) я и оказался в Югославии, после того как почти три года пытался отыскать итальянскую кинофирму, которая рискнула бы поставить мою «Дорогу длиною в год». Честно говоря, кое-кто заинтересовался моим проектом, точнее, это случилось дважды (что по тем временам было уже много), но всякий раз цензоры при Генеральной дирекции зрелищ советовали неосведомленным держаться от меня подальше.

Два усердных чиновника — Никола Де Пирро и его честный помощник Шиклуна Сордже, — отслужившие верой и правдой фашизму и теперь так же верно продолжавшие служить на том же месте демохристианам, очевидно, сочли, что борьба безработных за получение работы — неподходящая тема для фильма. А в те времена ослушавшиеся их отеческих советов автоматически лишались права на получение кредита, предусмотренного законом, без которого постановка фильма вчера была таким же немыслимым делом, как и сегодня. Разве что вы сами были в состоянии целиком вытянуть стоимость своей картины, а затем, положившись на счастливую судьбу, довериться прокату в надежде вернуть свои капиталы в случае успеха фильма. Но таких продюсеров в Италии никогда не было, ни вчера, ни сегодня, а впрочем, даже если бы они и были, вышеназванные стражи общественного порядка довели бы свои советы до сведения прокатчиков, а если бы и это не помогло, то и до владельцев кинотеатров.

Итак, спасения от них не было, но я уже решил, что должен снять «Дорогу длиною в год» во что бы то ни стало. Я очень любил этот фильм. Это была история безработных односельчан, жителей целой деревни на холме. У них не было дороги, которая связывала бы их деревню с торговыми и культурными точками района, и они наконец решили построить ее сами, без разрешения местных властей. Вместе со своими сотрудниками я долгие месяцы работал над фильмом, проводя опросы и собирая нужный мне материал в тех местах, где действительно имели место случаи «забастовок наоборот», похожие на наш случай: мы брали интервью у их непосредственных участников, неделями жили среди них, чтобы лучше понять причины, кстати, не всегда простые и очевидные, порождающие бедность и безработицу. Голод и нищета, столкновение противоположных интересов, завязывающиеся в узлы неразрешимых противо-

речий, — все это сплеталось в трагическую картину жизни, полную лишений и неблагополучия.

И кроме того, мне представлялась возможность углубить опыт, полученный во время работы над сценарием фильма «Мы, которые растим зерно». Этот сценарий, по которому мне так и не дали сделать фильм, написанный в соавторстве с Коррадо Альваро, Фортунато Семинари и Либеро Де Либеро, рассказывал о движении крестьян за самовольное заселение и обработку целинных земель в Калабрии. И хотя этот фильм не был снят, работа над сценарием оказалась очень значительным, поворотным этапом в моем творчестве. От рассказа в форме новеллы с ограниченным числом героев, действующих в замкнутом пространстве, от общих планов и контурных очертаний крестьянского Юга и как бы проходящего фоном изображения крестьянской среды, я перешел в нем к более сложной форме эпического романа и фресковой композиции. Повествование, развивавшееся в ритме сменяющихся времен года (не такова ли структура фильма Ольми «Дерево для деревянных башмаков»?), строилось на переплетении параллельных интриг — драматических событий из жизни героев, событий сугубо личных, частных и одновременно социально типичных.

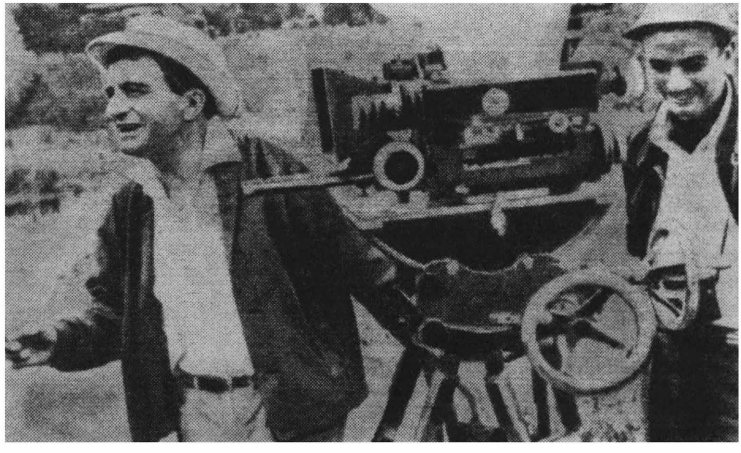
Это был необходимый качественный скачок для дальнейшего движения вперед, для обновления тематики и языка моего кинематографа, и я уже довольно долго («Дайте мужа Анне Дзаккео» [3], «Люди и волки») томился в ожидании подходящей возможности. Однако, как я уже понял по истории со сценарием фильма «Мы, которые растим зерно», в той обстановке, которая сложилась в итальянском кино, и особенно при тех отношениях, какие были у меня с руководством, в Италии мне эта возможность представилась бы еще очень не скоро.

●

Итак, эмиграция стала для меня чем-то вроде гражданского долга, как то бывало не раз у некоторых наших политических деятелей в годы фашизма. Уехав в самую подходящую для съемок моего фильма страну (после Италии, конечно) я принялся и там, в Югославии, «стирать грязное белье». И специально назло нашим итальянским цензорам мне хочется сказать, что я был встречен там с любовью и уважением, получил возможность работать свободно, творчески и, кроме того, в процессе этой работы приобрел совершенно новый социальный опыт.

Итак, как я уже говорил, фильм был снят в Далмации. И хотя я обещал своим югославским продюсерам начать его с титров, объясняющих, что действие происходит в во-

[3] В советском прокате — «Утраченные грезы».



Де Сантис на съемках фильма «Они шли на Восток»

ображаемой стране (и мы выполнили это условие), я почти с маниакальным упорством и «мстительной яростью» искал такие объекты для съемок, такие дороги, деревни, холмы, равнины, деревья, дома, камни, лица, траву, животных, которые были бы точно такими же, как в моей Чочарии. Здесь все эти де пирро и сордже, выполнявшие волю своих высокопоставленных хозяев, уже не могли мне ничего запретить. И при всякой очередной удаче я посылал им привет, вернее, даже поклон, с издевкой, конечно, но все-таки правила приличия я соблюдал, хотя со стороны могло, наверное, показаться, что я просто грожу кулаком. Было бы хорошо, если бы мои приветы до них дошли!

Когда я вернулся домой, то оказалось, что всего лишь за год, с 1957 по 1958 год, Италия превратилась в одну сплошную бензоколонку. Дома я начал делать вариант картины на родном языке, я дублировал всех актеров, включая и итальянских (Сильвану Пампанини, Элеонору Росси-Драго, Массимо Джиротти, которые с огромным энтузиазмом и за очень тощую плату участвовали в этом рискованном предприятии), если и не на диалект, то, во всяком случае, на итальянский с весьма сильным южным акцентом — с тем, чтобы окончательно разрушить все сомнения относительно «воображаемой» страны. Надеюсь, что за давностью лет югославские продюсеры простили мне это.

●

И вот еще что я хотел бы сказать об этом фильме, которому и так уже посвятил слишком много страниц, за что прошу меня извинить. Во-первых, в Италии за последние двадцать лет он больше ни разу не выходил на экраны, хотя и был награжден в Америке всеми существующими кинопремиями, которыми раньше меня не баловали («Оскаром» за лучший иностранный фильм 1959 года, Золотым глобусом — призом американских кинокритиков за лучший иностранный фильм 1959 года, премией за лучшее исполнение мужской роли, присужденной Массимо Джиротти на фестивале в Сан-Франциско в 1959 году). Поэтому официальное замалчивание картины в Италии, несмотря на все эти премии, полученные в Америке, на мой взгляд, доказывает необоснованность обвинений в прислужничестве могущественному заокеанскому союзнику, которые левые критики предъявляют итальянскому правительству. Ведь это явный признак неповиновения, откровенное проявление самостоятельности, гражданского мужества и патриотизма. Мои поздравления!

И во-вторых, говорят, что в Югославии фильм имел такой успех и был встречен с таким энтузиазмом, что, несмотря на камуфляж с так называемой «воображаемой» страной, он был воспринят чуть ли не как своя национальная картина.

Итак, теперь, когда я понял толк «в дорогах» и особенно в тех, которые ведут в социалистические страны, я уехал еще дальше на север и оказался среди снежных просторов и солнечных полей Советской Украины. На этот раз я поставил перед собой задачу, возможно, слишком сложную, рассказать в хоральном, как многофигурная фреска, фильме историю тысяч и тысяч южноитальянских крестьян, одетых в солдатские шинели и вместе с тысячами других обманутых итальянцев втянутых фашистским правительством в кровавую и трагическую авантюру, которой стала для Италии вторая мировая война.

Естественно, этот фильм, получивший название «Итальянцы — бравый народ» [4], тоже не мог пройти в Италии гладко. Меня обвинили в глумлении и издевательстве над итальянской армией, а министром обороны в те годы был (кто бы вы думали?) почтенный Джулио Андреотти...

Проститься с вами я хочу теми же словами из стихотворения Унгаретти, которые приведены в эпиграфе, но на этот раз перефразировав их на свой лад:

Это мои фильмы, обращенные к Югу.
Это моя ностальгия, моя тоскующая память.

Перевод О. Бобровой

[4] В советском прокате — «Они шли на Восток».

Синерама

Болгария

Историческая хроника — так определяет жанр будущего фильма «Удар» его постановщик, режиссер Борислав Шаралиев. Точная датировка событий, изображаемых в картине: 26 августа — 9 сентября 1944 года.

26 августа ЦК БКП выступил с предложением о непосредственной подготовке к вооруженному восстанию. Народно-освободительная повстанческая армия располагала тогда одной дивизией, сорока тремя отрядами и сотнями боевых групп — в целом, она насчитывала около 30 тысяч вооруженных бойцов, но сочувствовали повстанцам сотни и сотни тысяч. Готовы были присоединиться к освободительному движению и многие регулярные воинские части, которыми командовали офицеры, входившие в Отечественный фронт. В тот же день, 26 августа, дипломат Стойко Мушанов возвратился из Турции после бесплодных переговоров с английскими и американскими представителями, которые он вел от имени утратившего доверие страны правительства. Это была последняя безуспешная попытка буржуазной власти остановить наступление Советской Армии, приближавшейся к границам Болгарии, и помешать революционным действиям народных масс.

Главное внимание авторов фильма сосредоточено на событиях, происходивших в это время в Софии, — именно здесь решалась тогда судьба Болгарии. Подробно об-

«Удар», режиссер Борислав Шаралиев (фото из журнала «Болгарские фильмы», Болгария)

судив сложившееся положение, Политбюро ЦК БКП приняло решение нанести главный удар по столице, хотя фашисты и располагали в Софии силами, намного превосходившими силы восставших.

В нашем киноповествовании, рассказывает режиссер Шаралиев, множество действующих лиц, у некоторых из них есть реальные прототипы. Зрители увидят на экране членов Политбюро ЦК БКП, штаба Народно-освободительной повстанческой армии, Отечественного фронта, которые во главе с Тодором Живковым, ныне Генеральным секретарем ЦК БКП, Председателем Государственного Совета, осуществляли непосредственное руководство восстанием в Софии. Своим историческим прототипам соответствуют и те персонажи, что стоят по другую сторону баррикад, — представители уходящего со сцены буржуазного режима, пытавшиеся добиться невозможного, изменить предрешенный ход событий. Это и регенты (после смерти царя Бориса III в 1943 году страной управлял регентский совет в составе трех человек), и деятели последних буржуазных правительств Багрянова и Муравиева, и лидеры легальной оппозиции, и сотрудники репрессивного аппарата монархо-фашистской диктатуры...

В изображении исторических лиц мы стремились к портретному сходству, но не обязательно к фотографическому, а достоверно установленные факты биографий некоторых персонажей использованы так, чтобы это не исключало возможности художественного обобщения. На экране сталкиваются две непримиримые силы: руководители восставшего народа, с одной стороны, и представители буржуазной власти — с другой.

Наша главная цель, подчеркивает режиссер в одном из интервью, правдиво воспроизвести революционную атмосферу в Софии. В фильме зрители увидят, что происходило в канун восстания на подпольных явках, в министерских кабинетах и во дворце, увидят митинги и забастовки, массовые выступления трудящихся. Один из центральных эпизодов картины — захват здания военного министерства в ночь на 9 сентября, главный удар революционных сил. А завершится фильм таким эпизодом: утром 9 сентября председатель первого правительства Отечественного фронта Кимон Георгиев направляется к зданию Софийского радио, чтобы выступить с обращением к болгарскому народу. В финал мы включили документальные кадры, снятые в этот исторический день. Их, к сожалению, немного. Есть среди них и такие, с которыми зрители познакомятся впервые...

Сценарий фильма «Удар» написан драматургом Николаем Никифоровым.

В. Алексеев

Зимбабве

Первый игровой фильм, созданный в Зимбабве, посвящен борьбе с расизмом, иго которого страна сбросила немногим более года назад. Картина режиссера Майкла Рэйберна «Трава поет» поставлена по роману писательницы Дорис Лессинг. По словам режиссера, главным побудительным мотивом к экранизации книги для него послужило то обстоятельство, что роман, по его мнению, представляет своего рода пророчество будущего ЮАР, страны, в которой апартеид возведен в ранг государственной политики.

Творчество Дорис Лессинг знакомо советскому читателю по книгам «Марта Квест», «Лето перед закатом», в нашей стране переведен сборник повестей «Старый вождь Мшанга» и другие произведения Лессинг. Роман «Трава поет», в котором реалистически показано угнетенное положение коренных жителей Юга африканского континента, вышел в свет в 1950 году и принес его автору мировую известность. Лейтмотивом книги является мысль об обреченности расизма и его идеологии — апартеида, об исторической бесперспективности режимов белого меньшинства на Юге Африки. В этом заключается актуальность романа, написанного 30 лет назад, и фильма, поставленного на его основе совсем недавно.

По отзывам критики, на экране, как и в книге, последовательно и ясно прослеживается процесс «начала конца» «белой» Южной Африки. Отдельные моменты, лишь намеченные в романе, усилены создателями картины, в частности, они показали вспышки активного протеста черного населения против бесчеловечного обращения с ним белых хозяев — и эти эпизоды перекликаются с событиями освободительной войны, завершившейся победой народа Зимбабве.

В главных ролях в фильме снимались американские актеры Карен Блэк и Брайтон Джон Тоу, а также известный актер-африканец, выходец из ЮАР Джон Кани.

К моменту выхода картины «Трава поет» на экраны Зимбабве она уже была показана на Каннском фестивале 1981 года и на международном киносмотре в Сиднее, где получила высокую оценку критики.

Майкл Рэйберн родился и вырос в Родезии, в 1965 году он закончил гуманитарное отделение университета в Солсбери, а затем продолжил образование во Франции. В 1969 году Рэйберн снял свой первый фильм «Начало конца Родезии», завоевавший ряд наград на международных фестивалях. Следующая картина режиссера — «За равнинами, где родился человек» — также создана на материале африканской действительности. Сейчас Рэйберн собирается экранизировать свою книгу «Черный огонь» — о партизанской войне в Зимбабве.

Е. Кулик

Индия

Шьям Бенегал, один из видных индийских режиссеров, проявляет последовательный интерес к актуальным проблемам современности, отстаивая идеалы мира, демократии и социального прогресса; его первые ленты — «Росток», «Конец ночи» и «Пробуждение» (о них журнал «Искусство кино» уже писал) составляют своеобразную кинотрилогию о жизни крестьянства в Индии. Крестьянской теме будет посвящен и новый фильм Бенегала, который он снимает в Западной Бенгалии на средства, ассигнованные правительством штата.

В беседе с корреспондентом индийского еженедельника «Скрин» режиссер сказал, что его новая картина является документальной по материалу: в основе сюжета — реальная история крестьянина-издольщика Индры Лохара (в фильме он назван Хару Мондалом), который на протяжении тринадцати лет пытался вернуть себе участок земли, захваченный местным землевладельцем. Дело Лохара разбиралось в нескольких судебных инстанциях и наконец было передано в Верховный суд штата. В итоге справедливость восторжествовала. Но здоровье крестьянина было вконец подорвано бесконечным «хождением по мукам», и он умер от разрыва сердца.

Шьям Бенегал считает, что принципы реализма и классового анализа в искусстве требуют, чтобы на экране подлинные проблемы национальной жизни показывались такими, какие они есть в действительности, без всякой «кинематографической ликировки».

В этом своем убеждении Бенегал не одинок: его соотечественник режиссер Саид Ахтар Мирза, представитель молодого поколения индийских кинематографистов, недавно заявил в интервью журналу «Синема Вижн», что считает необходимым «создавать серьезные, правдивые фильмы на материале современной жизни, политики, социологии, истории, картины, отражающие многообразие явлений действительности». На сегодняшний день Мирза снял два фильма, посвященных молодежным проблемам, — «Необычная история Арвинда Десаи» и «Почему разозлился Альберт Пинто».

...У героя первого из них, Арвинда Десаи, единственного сына торгового магната, вроде бы есть все основания быть довольным своей жизнью: с детских лет он купался в роскоши, его всегда приучали к мысли, что он принадлежит к избранному обществу, на которое обязаны гнуть спину рабочие и ремесленники. И вот сегодня, в возрасте двадцати шести лет, Десаи переживает момент мучительного прозрения. Он сознает, что весь окружающий его жизненный уклад построен на безжалостной эксплуатации трудового люда и с горечью называет себя представителем вырождающейся эксплуататорской элиты На протяжении всей карти-

ны Арвинд ищет ответ на вопрос, как жить дальше. Но так и не может ничего для себя решить, в финале ленты трагически уходя из жизни...

...Альберт Пинто, главный персонаж второго фильма Мирзы, предпочитает не задаваться трудными вопросами. Он работает в гараже и «не забивает себе голову политикой». Более того, Пинто, как и хозяин гаража, считает, что политикой занимаются «лишь бездельники и коммунисты, которые сбивают людей с толку». «С хозяином можно договориться по-хорошему», — объясняет Альберт своему отцу, рабочему-текстильщику.

Однако пройдет совсем немного времени — и Пинто станет ясно, что хозяева никогда не пойдут «по-хорошему» ни на какие уступки, а добиться их можно только в результате классовой борьбы. И когда в финале картины рабочие-текстильщики выходят на улицу с красными флагами и требуют повышения заработной платы, в их рядах зритель видит и механика Альберта Пинто.

Ю. Корчагов

Италия

«Речь идет о разрушительных, чрезвычайно опасных явлениях нашей действительности, которые могут широко распространиться и стать необратимыми, неуправляемыми», — отмечает рецензент газеты «Унита» по поводу того, что происходит в новом фильме Джанни Серра «Девочка с улицы Миллелире». Серра — постановщик ряда остросоциальных лент; в 1979 году он экранизировал роман Чернышевского «Что делать?», и эта работа режиссера стала объектом пристального внимания прогрессивной итальянской общественности и критики.

Действие нового фильма Серра (сценарий написан им совместно с Томазо Шерманом) разворачивается в окраинном районе Турина, который рецензент газеты «Паэзе сера» называет кварталом-ночлежкой. Здесь ютятся в основном переселенцы с Юга страны, оказавшиеся в промышленном Турине на положении изгоев. Персонажи ленты, подростки, целыми днями без дела шатаются по улицам, промышляют мелкими кражами, употребляют наркотики. Мрачный колорит картины, ее угнетающая атмосфера призваны привлечь внимание общественности к судьбам этих по существу беспризорных мальчишек и девчонок, к страшным язвам современного капиталистического города.

Многих исполнителей режиссер нашел в предместьях Турина — в фильме они играют самих себя. Но съемки велись не импровизированно, им предшествовали недели серьезных репетиций.

Главная героиня картины, четырнадцатилетняя Бетти, — из многодетной семьи хронического алкоголика; не по своей вине оказавшаяся на самом дне жизни, она теперь любое насилие и жестокость воспринимает как норму. Но в то же время Бетти — девочка неглупая, острая на язык, чуткая и отзывчивая к добру, она инстинктивно стремится к другим человеческим взаимоотношениям, чем те, что приняты вокруг. Исполнительницу роли Бетти Серра выбрал из трехсот претенденток. Выбор оказался удачным: игра Ории Конфорти была отмечена на Венецианском международном кинофестивале 1980 года, в котором участвовала «Девочка с улицы Миллелире». Однако на итальянские экраны лента вышла лишь год спустя — в новой редакции, сокращенная на 20 минут.

На фильм Серра откликнулся выдающийся итальянский писатель Альберто Моравиа, также отметивший талантливую игру Конфорти. Свою рецензию в журнале «Эспрессо» Моравиа назвал «Жизнь на тысячу лир» («миллелире» в переводе на русский — «тысяча лир»: ничтожная сумма, на которую почти ничего не купишь). «Литературные корни» образа Бетти Моравиа усматривает в романах писателей-реалистов XIX века — Диккенса, Гюго, Достоевского. Серра, по мнению Моравиа, укрупняет на экране черты реальности, что придает его картине особую социальную значимость.

Л. Зиман

Куба

На экранах страны с успехом демонстрируется новый фильм известного режиссера-документалиста Сантьяго Альвареса «Необходимая война» — премьера ленты была приурочена к 23-й годовщине кубинской революции. Картина повествует о заключительном этапе борьбы патриотических сил Кубы, возглавлявшейся революционной организацией Движение 26 июля, против проимпериалистической диктатуры Батисты. 30 ноября 1956 года в городе Сантьяго-де-Куба (провинция Ориенте) произошло крупное выступление рабочей и студенческой молодежи, послужившее сигналом к развертыванию партизанского движения по всей стране. В декабре того же года с яхты «Гранма» высадился в Ориенте революционный отряд под руководством Фиделя Кастро. В горах Сьерра-Маэстра повстанцы разбили свой первый лагерь, а два года спустя «барбудос» прошли победным маршем по улицам свободной Гаваны.

«Необходимая война» явилась результатом многолетней работы Сантьяго Альвареса, начатой еще в 1971 году, когда в Мексике были сняты первые кадры будущей картины, запечатлевшие людей, имевших непосредственное отношение к подготовке легендарного похода «Гранмы». Большую помощь на первом этапе создания ленты оказал режиссеру один из участников высадки — Хесус Рейес. Через пять лет Альварес снова отправля-

ется в Мексику; его сопровождают спутники Фиделя по «Гранме» — Фаустино Перес и Рене Родригес. Затем начинаются съемки на Кубе, включающие интервью с руководителями кубинской революции — Фиделем и Раулем Кастро, Хуаном Альмейдой, Армандо Хартом, Селией Санчес и другими политическими деятелями.

В интервью журналу «Боэмия» Сантьяго Альварес сказал, что никогда прежде он не имел дела с таким огромным количеством бесценного исторического материала. «Быть может, впервые, — говорит Альварес, — я в полной мере ощутил все сложности, которые связаны с использованием в документальном кино свидетельств очевидцев исторических событий. Например, насколько трудно ввести в фильм, наряду с авторским текстом, синхронные интервью — так, чтобы они стали органической частью твоего собственного видения прошлого, и без потерь вместить в картину весь уникальный материал...»

С чисто профессиональной точки зрения, эта работа, по словам Альвареса, во многом была для него необычной. Впервые в своей практике он вмонтировал в фильм игровые эпизоды, представляющие собой «беллетризированную» реконструкцию событий 30 ноября 1956 года в Сантьяго-де-Куба. Обрабатывая некоторые интервью, режиссер, также впервые в своей работе, опробовал метод, названный им «методом сближения», — когда повествование прерывается неавторским комментарием. В данном случае комментарий принадлежал Раулю Кастро, который принял участие в создании картины и на стадии окончательного монтажа. В общем, отмечает на страницах газеты «Гранма» кинокритик Карлос Галиано, за всю свою долгую кинематографическую жизнь Сантьяго Альварес впервые применил в одной ленте столько новых приемов сразу. Галиано называет «Необходимую войну» глубочайшим произведением мастера кубинского кино, постоянно ищущего новаторские формы экранной выразительности.

В. Старков

Мартиника

Маленькое островное государство в Карибском море — Мартиника еще не имеет собственного кинопроизводства. Однако за последние годы мартиникские кинематографисты в сотрудничестве с деятелями кино Франции создали несколько кинопроизведений, среди которых наибольший успех имела картина «К другим берегам».

Фильм, поставленный приглашенным из Франции режиссером Жеромом Канапа, снимался в Форт-де-Франсе и в Париже. В картине, снятой на очень скромный бюджет, заняты в основном непрофессиональные исполнители-мартиниканцы, однако, по отзывам критики, создателям ленты удалось глубокое исследование злободневных проблем жизни многочисленных латиноамериканских эмигрантов, попадающих на чужбине, в данном случае — во Франции, в новые, незнакомые им социальные условия.

Известно, сколь трудным является существование этих людей, отправляющихся за океан, чтобы избавиться от голода, нищеты и притеснений властей у себя на родине. Однако в Европе они порою не в меньшей степени страдают от холодного равнодушия окружающих, от скрытой или явной неприязни соседей, сослуживцев, от враждебности, которую проявляет по отношению к ним общество в целом. «Расизм, — замечает автор статьи о фильме «К чужим берегам» в кубинской газете «Гранма», — слишком глубоко проник во все поры французского общества...»

...Пережив тяжелую семейную драму, оставшись с тремя детьми на руках, героиня картины Доротея Бансель, мулатка с Мартиники, принимает решение отправиться на поиски работы во Францию. Бансель соглашается на условия, предлагаемые некоей фирмой со звучным названием «Бунидом», и получает авиабилет от Форт-де-Франса до Парижа. Путь в столицу Франции оказывается несложным. А что же дальше? Дальше опека фирмы, организующей переезд желающих с Мартиники в Европу, кончается. Дальше надо устраиваться, как можешь. Доротея отлично запомнила практические рекомендации, данные ей агентом из «Бунидом»: «Париж, мадам, привлекателен, но это — трудный город для людей с нетвердыми доходами...» Бансель не стремится устроить свою новую жизнь непременно в Париже, она , согласна жить в провинции. Однако и здесь ей приходится очень и очень трудно: нелегок поиск пристанища для женщины с тремя детьми, трудно устроиться на работу, потом у Бансель возникают осложнения с соседями... Доротея не выдерживает всего этого: мытарства на чужбине приводят к тяжелому нервному срыву, и героиня ленты оказывается в психиатрической клинике.

Доротея Бансель — психически нормальный человек, но невыносимые жизненные обстоятельства, деликатно именуемые западными психиатрами «трудностями адаптации в неблагоприятных условиях», сломили ее. В клинике Доротею подвергают принудительному лечению, над ней издеваются. И только помощь соотечественников, незнакомых ей прежде людей, таких же, как она сама, эмигрантов, их дружеское участие возвращают Доротею Бансель к жизни...

«К другим берегам», по оценке кубинского критика Алехандро Алонсо, — фильм о том, сколь страшны для человека отрыв от привычной среды, потеря родины; это исключительно острое по своей проблематике произведение, идеи которого весьма актуальны для всех развивающихся стран.

А Привалов

Себастьян Аларкон,
Владимир Амлинский

Падение Кондора

Пустая, стерильно чистая комната с выложенными плиткой стенами. Тишина. Посередине, на низком деревянном столе — неподвижное тело нагого человека, прикрытого по грудь белой простыней.

Во всем этом есть что-то от больницы или морга, а может, и римских бань.

Под сводами просторной комнаты как бы витает стерильный, безликий дух смерти... И что-то древнеримское есть в облике неподвижного человека.

Но вот мы видим, как над «бездыханным» телом хлопочет высокая, с гибкой, змеевидной фигурой девушка. Она его бесцеремонно бьет, хлопает, жмет спину.

И тогда он издает звук... Ясно, что он жив. И звук — это глас блаженства.

Его любимое занятие, его главный отдых в минуты, свободные от государственных свершений, — массаж. И он постанывает и покрякивает от удовольствия.

Входит человек. Осторожной, но твердой походкой он приближается к ложу. Это Адъютант. Он странен в этой кафельной белизне в своем темном мундире с серебряными галунами и множеством орденов. Постояв секунду, он отстраняет девушку-массажистку и почтительно склоняется над спиной лежащего и что-то шепчет. Слышны только обрывки слов: «Прием послов... Четырнадцать... пятнадцать часов...»

Главный, кряхтя, переворачивается, чуть приоткрывает глаза. Девушка продолжает массаж.

Главный спрашивает:

— Как в Монтанье?

— Положение несколько ухудшилось... Партизаны взорвали вокзал.

Тень озабоченности скользнула по распаренному после процедуры лицу Главного.

— Когда? — спросил он.

— Ночью, ваше превосходительство.

— Почему не доложили сразу?

— Я не хотел тревожить покой, хозяин.

— Покой, — с легким раздражением сказал Главный. — В могиле будет у нас покой... Сколько жертв у нас?

— Пятнадцать человек...

— У них?

— Шесть убитых... Трое взяты... остальные, как всегда, уползли в горы.

Главный замолчал.

Девушка, воспользовавшись паузой, крепко, беспощадно била по его телу. Главный постанывал.

Еле уловимым поворотом головы он приказал ей остановиться:

— Что сделано?

— Продолжаем прочистку района... Допрашиваем взятых... Объявили комендантский час.

Главный перевернулся и сказал, ни на кого не глядя:

— Перебросить дополнительно туда мою гвардию... отрезать провинцию от гор. Поощрять отличившихся. Нам надо стимулировать наших ребят. И вообще — пошевеливайтесь... У вас достаточно сил, чтобы раздавить жалкую банду...

— Стараемся, хозяин...

— Какой ты у меня старательный...

По-боевому гремя сапогами, Адъютант удалился.

— Задница, — невнятно сказал Главный.

— Вам потереть ниже спины, ваше превосходительство? — спросила девушка-массажистка.

— Он — задница.

Во дворе казармы.

Строй солдат гвардии. В середине двора полотняный навес от жары. Под ним Адъютант и офицеры... Жаркий густой ветер поднимает пыль, горстями кидает ее в людей... Изнемогая от зноя, стоят солдаты.

Адъютант комкает бумагу, заканчивая речь.

— По личному распоряжению вождя те из вас, кто в этой операции проявил доблесть, награждаются...

Теперь он выходит из-под навеса. и идет по выжженному, залитому солнцем пространству, мимо строя солдат. Крепкая, как каска, лысая голова, молодцеватый шаг.

Отличившиеся вышли из строя на два шага вперед.

Он прикрепляет к их груди медали.

Последний — парень, невысокий, приземистый, с широким крестьянским лицом в оспинках.

Адъютант привычно прикрепляет медную железку «Золотого Кондора».

Солдат вытягивается.

— Верен нации и вождю.

— Ты, говорят, неплохо поработал... Как зовут тебя, я забыл?

— Мануэль Ромеро, сержант 7-й роты.

По пустынной дороге идет «джип». Смеркается. И фиолетовая тень машины зацепляет дрожащим контуром каменистый край шоссе. Мимо уносятся вспаханные поля, нескончаемая цепь гор, зеленая шеренга тополей.

На переднем сиденье, рядом с водителем — Мануэль. Время от времени он поворачивается и видит своих товарищей, они что-то болтают, бездумно веселятся, хохочут. Один из солдат связи возбужденно рассказывает о вчерашнем:

— А она говорит: «Может хватит?» А я ей: «Плохо знаешь ребят из 7-й роты. Давай седьмой виток...»

Солдаты хихикают... Кто-то перебивает:

— Чемпион... небось налакался пивом и захрапел...

Около водителя молча, не участвуя и разговоре, сидит Мануэль.

Дорогу преградило стадо волов, застрявших на шоссе. Кто-то из солдат выстрелил в воздух, чтобы пугнуть скотину. Старик крестьянин машет руками неодобрительно, сгоняя скот.

Мануэль вздрогнул, повернулся и крикнул:

— Ты что, одурел?! На что пули тратишь!..

Навстречу идет колонна военных машин. Она тоже застряла из-за стада. В передней, в кузове, зарешеченном проволокой, — арестованные. По одежде — крестьяне. Руки у них связаны. Сопровождает их взвод солдат, они пьяны, завидев «джип», свешиваются за борт и громко кричат:

— Первая рота, сукины дети, ура!

— Как там твоя мамочка поживает? — отвечает им первый солдат и делает непристойный жест руками.

Грузовики розошлись.

Дорога уморила солдат и они задремали. Мануэль, повернувшись к водителю, сказал:

— Притормози. Мне здесь.

— Ты разве здешний? Из Валенты?

— Да.

— Не завидую. Здесь бедные края.

Мануэль открывает дверцу, выскакивает и, выходя, бросает водителю:

— Родину не выбирают.

Он идет по остывающей от зноя дороге. Она петляет и идет вверх, все выше и выше. Там вдали, в горах, — белые домики поселка. Сбоку — кладбище.

Тишина после города и дороги неправдоподобна.

Мануэль слушает тишину.

Вдали плывет звон церковных колоколов. Темнеет стадо на склоне горы.

Мануэль стягивает с себя форменную картку, брюки. Все это он делает чуть поспешно.

— Эй, ты... Зачем раздеваешься? — раздается чей-то голос издали.

Мануэль поворачивается со смущением.

На низенькой лошади, верхом, в черной сутане, достающей почти до земли, приближается деревенский священник.

— А зачем форму снял?.. Ты что, в городе тоже голый ходишь? Небось посадят за такое.

— В такую жару, падре, с ума сойдешь в этой форме.

— Значит, стесняешься формы... Ну, ладно, ладно... Садись.

Мануэль усаживается сзади священника. Лошадь трогает с места.

Все выше и выше неторопливо идет лошадь.

Мелькают ветхие домики бараков. В поле за плугом, запряженным волами, идет крестьянин. Его маленький сынишка подгоняет волов.

— Как мать? — спрашивает Мануэль.

— Готовится.

— Куда?

— Туда! — он показывает пальцем вверх, в небо.

Лицо Мануэля вытянулось.

— Как это? Вы что, падре?

Старик усмехнулся.

— Да не бойся, шучу. Жива... Все мы, старые, готовимся, все мы по ночам пересчитываем давние грехи.

— А Мария здесь? — спрашивает Мануэль.

— Мария! — оживляется старик. — А куда она денется? Ты ее ведь в город не зовешь.

И снова они замолчали. Только стук копыт по каменистой дороге.

Мануэль идет по деревенской улочке. Входит в тратторию.

Немногочисленные посетители за бутылкой играют в кости, курят. Они вежливо, но несколько настороженно здороваются с ним.

Мануэль обходит деревенскую тратторию, идет к рабочей пристройке, туда, где мойка и разделочная. В закопченное окошечко он видит, как возится у стола тоненькая, хрупкая на вид девушка.

Мануэль, не отрываясь, смотрит на крепкую стройную фигуру, пучок густых темных волос. Неожиданно входит ее отец.

Мануэль воровато отпрянул от окна.

Кухня, стены грубой кирпичной кладки. Земляной пол. Все выглядит очень бедно, но чисто, опрятно. С потолка свисают связки лука, чеснока. Под потолком закопченный до черноты деревянный крест. По радио передают какую-то слащавую песенку.

Мануэль вытирается после купания. Мать плещет ему, и он моется над огромным тазом. Радостью лучится лицо матери. Мать вытирает его спину полотенцем, как в детстве.

— Что-то тебя долго не было? — сдерживая тревогу, спросила она.

— Занят был, — ответил он сухо.

Пауза... Плеск воды.

— А что за медаль у тебя на тужурке?

— Награда, мать.

Мать сложила форму, повесила ее, помолчав, сказала:

— Как бы плохо не кончилось. Маноло... Ты один у нас в деревне такой. У нас плохо говорят о ваших солдатах.

Мануэль поднял лицо и с неожиданно вспыхнувшим раздражением сказал:

— Ты хотела, чтобы я всю жизнь копался в деревне, как они... или как отец!?

Мать предостерегающе подняла руки и сказала с болью:

— Не надо... Не трогай отца... Давай ужинать, сынок. Я ведь не знала, что ты сегодня приедешь... Если бы я знала, я б забила пару цыплят, сделала бы твое любимое жаркое...

— Да, конечно, — снимая внезапно вспыхнувшее раздражение, говорит Мануэль.

Она хлопочет — накрывает стол, сдерживая дрожание натруженных старческих рук. Она повторяет примирительно:

— Давай ужинать.

Кончен ужин. Мать убирает со стола. Он помогает ей, потом надевает свежую рубашку:

— Ты куда, сынок? Мы ни о чем и не поговорили.

— Я вернусь, мать, скоро вернусь...

Мануэль и девушка из траттории Мария стоят около стены ее дома. Тишина. Слышен гул и потрескивание телевизора, чьи-то хриплые диалоги.

Мануэль притягивает ее к себе: целует, все более зажигаясь, заводясь, но она безучастна. Ее большие глаза трезвы и словно затаили что-то.

— Странная ты сегодня, Мария. Что с тобой?.. — и добавляет шутливо: — Может, другого завела?..

Она не отвечает.

— Ну что ты, моя льдышка... Я так скучал, так хотел тебя.

Чуть отталкивая его, она говорит тихо:

— После всего... Ты не написал ни одного письма.

— Я был занят, Мария... Я же не за плугом хожу.

— Я знаю, ты стреляешь... Ты жандарм.

— Я солдат, Мария, обыкновенный солдат.

— Мне было все равно, кто ты. Я не слушала отца, перешагнула через все... И ни слова от тебя — почти год... А ведь чего только не говорил: «На всю жизнь, до самой смерти...»

— Я еще не устроен, Мария... но я возьму тебя в город. Я вытащу тебя из этой дыры... Мы будем вместе... А сейчас, Мария... Мария...

— Я не вещь, не надо меня брать...

Он все яростнее прижимает ее к себе, она вдруг слабеет, поддается старому чувству.

Он целует ее, почти валит на траву, срывает кофточку...

— Нет, Маноло... — говорит она. — Больше никогда... Я и так чувствую себя грязной.

— Мы поженимся, поженимся, Мария, ну Мария... — Он все жарче обнимает ее. Она плачет. На лице ее обида, отчаяние и свет любви!..

Мануэль жадно целует ее... Теперь все, он и на этот раз победил...

День. Небольшая площадь в центре города. Вокруг покрытого белым одеялом обелиска полукругом стоят самые видные люди страны. Отдельно — епископ в белом одеянии. В стороне генералы, министры, свита. Адъютант. Повсюду снуют агенты тайной полиции. В отдалении — шеренга солдат с оружием. Из-за спин видны инструменты оркестра.

— Этот монумент в честь тех, кто защитил нашу свободу, независимость, достоинство и целостность нации, — говорит Главный. — Наши солдаты — горные кондоры свободы, — он кивает в сторону закрытого монумента, — отдали за народ все, что могли: жизнь.

Он читает свою речь по бумажке. Но вот он демонстративно сует бумажку в верхний карман пиджака и, наливаясь вдохновением и страстью, начинает говорить уже по-другому, с большим воодушевлением и пафосом:

— Нас бранят и корят со всех сторон. Наши враги красные, кастровская банда, всякого рода коммунисты кричат, что мы предали страну, демократию, что мы фашисты. Но вы все знаете эту хорошую народную пословицу: собака лает, караван идет. Мы пойдем своим путем, путем, исходящим из наших национальных традиций, из нашего опыта. Да, сейчас мы не приглашаем нацию на всеобщие выборы. Могут спросить: почему? Что, мы держимся за власть? Да никогда, гори она огнем. Я отдам эту власть с радостью, с освобождением, я уйду на свою скотобойню, буду выращивать бычков, писать мемуары, играть в теннис, мне есть что делать и без этой власти. Я отдам ее какому-нибудь интеллектуалу, который будет говорить, возможно, гораздо красивее и лучше, чем я. Такие интеллектуалы у нас есть. Они мечтают о так называемой демократии для нашего народа. Но люди не готовы к этому. В тот же час, когда к власти придет вот такой интеллектуал со своим выбранным народом правительством, его уберут марксисты, бандиты из соседних стран, экстремисты разного рода, и что они сделают, господа? — Он усмехнулся и поднял глаза к небу. — Под лозунгом «свобода, равенство и братство» или чего-нибудь другого в этом роде они начнут вырезать вас, ставить к стенке, разваливать экономику страны, отнимать у бедного собственника то, что он нажил, во имя так называемого народа. А настоящий народ? Он вот где.

Он сделал жест в сторону накрытого покрывалом памятника. Тут же кто-то сдернул покрывало, и перед всеми открылось изображение солдата.

— Настоящий народ сражается с коммунистами, с бандитами, с этими ядовитыми змеями, спрятавшимися в горах. И сегодня, в день открытия этого скромного памятника жертвам партизан, я объявляю национальную подписку на памятник гораздо более грандиозный, гораздо более величественный, чем этот. — Он с еле заметной гримасой посмотрел на открытый памятник. — И мы начнем эту подписку прямо

сейчас. — Он снял с толстого простонародного пальца золотое кольцо и протянул руку.

То ли не поняли его жеста, то ли не среагировали во-время, но никто, кроме Мануэля, не подошел к нему.

Мануэль решился, вышел из строя, снял каску и протянул ее Главному.

Главный скользнул взглядом по Мануэлю. У него было ястребиное зрение и удивительная память на лица людей, не на их слова, а на их жесты, на движения их души.

— Спасибо... Это неповторимый миг нашей истории, господа... — сказал он негромко и веско.

...Лаконичным движением он бросил золотое кольцо на дно каски Мануэля.

— Вот так, господа.

Присутствующие оцепенело молчали. Жаль было расставаться с деньгами, с кольцами.

Первым сделал жест Адъютант. Он пересчитал несколько монет и положил их в каску.

Советник подошел, раскрыл кошелек, достал толстую пачку зеленых банкнотов.

— А вот этого не надо, — сказал Главный.— Спасибо. Я ценю ваш порыв, но не следует... Завтра наши враги начнут трубить, что кровь наших солдат оплачена вашими долларами... Не надо. Кровь наших солдат будет оплачена нашими деньгами. А от вас нам нужна иная помощь, да, мой друг, иная.

Над площадью грохотал военный оркестр.

Летняя резиденция.

Ночь, спальня Главного. При свете ночной лампы он лежит настолько неподвижно, что вновь возникает ощущение бездыханного тела. Он накрыт одеялом из густой овечьей шерсти.

Вдруг он вскакивает, что-то бессвязно и отрывисто говорит, как после страшного сна.

Охранник, задремавший в углу спальни с автоматом, встрепенулся. Сонно, быстро проговорил:

— Что, что ваше превосходительство?

Тот не ответил ничего. Кашляя, встал, сбросив тяжелое одеяло. Он посредине спальни в полосатой пижаме, как узник.

Накинув пончо, в той же пижаме, он устало идет по парку в своей летней резиденции. Ранний рассвет. Небо в клочковатых тучах, и еще не засветившееся, тусклое, с мелкой мертвой зыбью море. Развеваются на ветру волосы и пончо. Ни живой души, вдали, на пляже — костер. На этот огонек медленно, словно сомнамбула, идет он. Бледное его лицо, замкнуто, полно усталости и равнодушия.

— Стой, кто идет?!

Не отвечая, так же медленно он продолжает идти.

— Стой, кто идет? — снова кричит охранник.

Это — Мануэль. Он сегодня дежурный по летней резиденции. Вскинут автомат. Главный, не обращая внимания, продолжает идти. Мануэль узнает его, в глазах его изумление — Главный в такой час и в таком виде, в пончо, из-под пончо видна полосатая пижама и домашние туфли.

Мануэль, вытянувшись, докладывает:

— Мануэль Ромеро, пункт шестой.

— Знаю, знаю, — морщась, говорит Главный. Он проводит рукой по лицу, по красным от бессонницы глазам: — ...Какой зной... Дышать нечем.

Окинув взглядом его подтянутую фигурку с новенькой медалью на груди, он спрашивает:

— Это недавнее?..

— Да, за последнюю операцию, хозяин...

— Ты еще молодой... В твои годы я тоже заработал свою первую медаль. Я завидую тебе, — тихо сказал Главный и добавил: — твоей молодости.

— Вы мне?.. Мой генерал, — растроганно говорит Мануэль. — Я даже не верю, что разговариваю с вами...

Главный внимательно, остро глянул на Мануэля, словно проверяя меру его искренности.

— Что это ты тут варишь?

На костерке, почерневшая в языках огня, стоит железная плошка, в которой булькает какая-то темная жидкость.

— Хотите попробовать? — говорит Мануэль. — Этот напиток хорошо взбадривает, голова работает отлично...

Главный с брезгливостью смотрит на жидкость. Мануэль услужливо наливает ее в кружку.

— Да вы попробуйте, ваше превосходительство.

Мануэль по инструкции первый подносит кружку к губам и делает глоток. Главный берет из его рук кружку и сам пьет.

— Я знаю этот отвар... У нас его пьют пастухи. Ты откуда родом? — спросил Главный.

— Из Валенты, ваше превосходительство. Это юг, нищенский край...

— Знаю, знаю — бывал, — говорит Главный. — Я-то родился на востоке.

— Чудесные края, ваше превосходительство... Изобилие.

Главный морщится.

— Такое же дерьмо, как и вся наша страна.

Лицо Мануэля в изумлении. Он не смеет ничего сказать.

— Да не смотри на меня так... Я больше всех люблю нашу страну... Когда очень любишь детей, то их особенно сильно ругаешь. А ну-ка, дай еще глоточек отравы...

Мануэль старательно наливает ему кружку до краев.

Неожиданно в молочной рассветной дымке появляется еще одна человеческая фигура...

Мануэль мгновенно вскинул автомат.

— Стоять! Ни с места!..

Фигура вырастала, приближалась.

Мануэль стал целиться.

И тогда он услышал:

— Ты что, совсем ополоумел. Это же я.

Приближался Адъютант. Он внимательно окинул взглядом фигуру Главного и стоящего рядом Мануэля.

— Он прав. Все обязаны соблюдать инструкцию, — усмехнувшись, сказал Главный.

Во мраке небольшой комнаты, перед толстым стеклом, отделяющим ее от соседнего помещения, сидит Главный. Он в наушниках. Сквозь стекло видно что-то напоминающее операционную. Все в белом, аппаратура и обнаженное тело сидящего на высоком странном кресле человека.

Толстое, чуть-чуть затемненное стекло намертво приглушило звук, а падающий с другой стороны свет мешает разглядеть лицо допрашиваемого с повязкой на глазах. Три человека в форме деловито копошатся у обнаженной фигуры, сидящей в кресле.

Внезапно бронированная дверь отделенного стеклом от пыточного зала помещения открывается и в проеме появляются Адъютант и Мануэль.

— Извините... — говорит Адъютант. — Вот тут новая аппаратура.

Мануэль ставит на пол железный кованый ящик.

— Хозяин, я принес вам вот это.

Главный с удивлением посмотрел на солдатскую фляжку.

— Это та трава... Вам это облегчит работу...

Адъютант вскользь, с еле заметной усмешкой посмотрел на Мануэля. «Ну и прыток» — было в его глазах.

Мануэль, не отрываясь, пристально, скрывая изумление, смотрел на то, что происходило в большой, просторной, сверкающей белизной комнате.

— Ну что... Небось, первый раз видишь такое? Ничего, привыкай. Это потруднее, чем стрелять в бандитов. Посиди, посмотри вблизи на наших врагов... А за питье спасибо.

Мануэль почтительно стоял за спиной у Главного. Главный все так же внимательно, будто при записи в радиостудии, с деловитым видом, в наушниках, слушал и следил за тем, что происходило в белой комнате за стеклом.

Они вдвоем — Главный, за своим пультом управления, и Мануэль, стоящий рядом, — словно плыли в темном, бесконечном море боли и страдания...

...Было яркое солнечное утро. Плантация утопала в зелени до самого горизонта, и только кое-где пятнышками, сгорбленные, чернели фигурки пеонов.

Мальчик с матерью и отцом возился среди небольших растений с мотыгой в руках.

По дороге ехала группа всадников. Во главе — хозяин имения в сопровождении управляющих, чуть поодаль — маленькая белокурая дочь. С радостным лаем гнались за ними три овчарки.

Кортеж остановился. Хозяин подозвал к себе отца мальчика.

Мать продолжала работать.

Оперевшись на мотыгу, мальчик следил, как хозяин с высоты своей породистой лошади что-то втолковывал крестьянину. Отец скромно и услужливо слушал указания. Затем кортеж удалился, оставив за собой густое облако пыли. До мальчика доносились обрывки фраз, смех. Он долго задумчиво смотрел им вслед, пока всадники совсем не скрылись из виду...

Засунув руки в карманы брюк, шагает Мануэль: приодетый, тщательно причесанный, но с мрачной и тоскливой физиономией, останавливается у кинотеатра, на афишах которого — мужественные джентльмены с пистолетами, белокурые красавицы, дежурное меню Голливуда. Рассеянно рассматривая фотографии, бредет вдоль освещенных витрин с выставленной одеждой, спортивными принадлежностями, машинами. Переходит улицу, где напротив теснятся автомашины. Это дискотека.

Зал дискотеки просторен, обставлен изысканно, посредине — фонтан. Резкий мигающий свет вспыхивает и гаснет в такт музыке. Рубашки и белые платья словно фосфоресцируют. Кончился танец. Гаснут резкие, как блицы, вспышки света. Мануэль оглядывается. За соседним столиком несколько молодых людей. Они громко шутят, смеются, и все время обращаются к блондинке, сидящей в центре. Она, эта блондинка, действительно очень хороша: тоненькая, высокая, с легкими, женственными и свободными движениями. И Мануэль, не отрываясь, смотрит на нее настолько внимательно, что один из молодых людей за тем столиком заметил и бегло, с рассеянным презрением поглядел на него.

В этом зале в основном богатые юнцы, раскованные, свободные, чувствующие себя здесь, как дома.

Мануэль же здесь как белая ворона.

Подходит официант, склоняется над Мануэлем, ждет заказа.

Мануэль, не глядя на него, не поднимая глаз, произносит неуверенно:

— Бутылку пива.

— Пиво здесь не подают, — говорит вышколенный официант.

— А что? — растерянно спрашивает Мануэль.

— Шерри-коблер, грог по-английски, джин голландский, виски саура.

— Последнее, — говорит Мануэль.

Ушел официант, погас свет, все пошли танцевать, опустели столики.

Мануэль остался один. Он сидел в опустевшем зале и глядел на танцующих. Блондинка двигалась со своим кавалером легко, раскованно.

Мануэль поднялся, воровато прошел между столиками к выходу.

На улице смеркалось, в темноте витрины сияли своим голубым, холодным блеском.

Мануэль, не глядя на витрины, быстро пошел по улице мимо патрулей, стоящих на углах, жгущих свои маленькие костерки.

Наступал комендантский час. Во всей атмосфере города ощущались непокой и ожидание чего-то...

На теннисном корте играют Главный и Советник иностранной державы. Советник бьет мощно и легко, играет почти профессионально. Главный борется изо всех сил. Техника его крайне примитивна, но он старается.

Советник посылает высокую свечу. Главный, задыхаясь, достает. У него сердцебиение. Белый безукоризненный теннисный костюм весь в темных подтеках пота.

— Какой вы упорный. Боретесь за каждый мяч. Так всегда?

— Да. Всю жизнь.

— Так вас может не хватить. Но я восхищаюсь вашим характером.

— Поздравляю. Вы победили, — сказал Главный.

— Будем считать, что мы сыграли вничью.

Мальчик-слуга выкатывает столик с прохладительными напитками. Главный протирает широкую спину полотенцем, вытирает пот со лба. Советник стягивает с себя курточку. Он гол по пояс. Крепкое тело, белозубая улыбка.

Потягивая оранжад, они разговаривают:

— А вообще эта игра мне не по нутру. Бессмысленная беготня. Я предпочитаю валить бычков, ездить на лошади без седла...

— Это у нас тоже любят. На юге... Ну и жара сегодня. Хорошо бы пойти в сауну. У вас нет настроения?

— У меня есть настроение, но сегодня я занят. С четырех одно выступление по радио.

— А!.. Да... Я прочитал вашу речь... Жестковато, жестковато. Мой друг, народ прежде всего должен чувствовать, что вы не только вождь его, но и часть народа. А ваши люди издеваются над церковниками, над писателями, которые позволяют себе некоторые вольности. Есть закон выпущенного пара. Всегда из баллона надо выпустить пар, иначе автомобиль взорвется. Поймите, это сильно мешает работать. У вашей страны перед мировым общественным мнением дурная репутация. Вы любите футбол?

— Конечно... А при чем тут футбол?

— Вспомните, как играл Пеле. Он шел напролом, так что защита трещала, а иногда применял хитроумнейший дриблинг, и все оставались в дураках. Он — мастер.

— Политика — не футбол, — сказал Главный.

— Не футбол, верно. Но и не костоломство по пустякам. Ломайте головы врагам, уничтожайте партизан, с которыми вы, кстати, ничего пока не можете сделать, но делайте это красиво, делайте это так, чтобы весь мир видел, что вы творите добро, что вы действуете во имя прогресса, тогда мне будет гораздо легче вам помогать.

— Я уже год слышу об этой помощи. Но где она?

— Ну зачем же приуменьшать? Мы же поставили оружие на приличную сумму, а вы не можете справиться с какой-то жалкой бандой.

— Это не жалкая банда, это убежденные и не боящиеся смерти фанатики. С ними бороться не так легко, как вы думаете, чтобы задушить их, мне мало ваших устаревших самолетов конца 50-х годов, ваших допотопных автоматов. Мне нужен напалм, мне нужны новейшие вертолеты и новые самолеты...

Советник внимательно слушал его, сделал глоток и сказал успокаивающе:

— Ладно, ладно. Я уже думал об этом. И даже сделал кое-что. Не все можно решить в данный момент.

Уже уходя, поднявшись. Советник сказал как бы мельком:

— А вы знаете, кто приехал в вашу страну?

— Кто же? Элвис Пресли или еще кто-нибудь из этих, с козлиными голосами.

— Короля рок-н-ролла уже год нет в живых. Вы мало следите за нашей печатью.

— Так кто же?

— Франсиско де Молина.

— Ну и что?.. — хмуро и безразлично спросил Главный. — кажется, лепит этих каменных болванов, где ничего невозможно понять.

— Самый знаменитый скульптор Европы. К тому же он ваш одноклассник, если я не ошибаюсь.

— Ого! Вы знаете даже это...

— Такая уж профессия, — уклончиво говорит Советник. — Было бы неплохо, если б вы встретились с ним, обласкали его. Общественное мнение очень чутко к таким вещам.

Двое шли по центральной галерее бойни. Эта бойня — собственность и гордость Главного. Вокруг, на крюках, гигантские туши, их освежевывают и разделывают мясники в белых фартуках.

Еще недавно живые коровы, быки, козы опрокинуты головами вниз, окровавленные недвижные, окруженные живыми, быстро, ловко, работающими ножами людьми.

Стеклянный потолок современной бойни пропускает, но гасит жаркий дневной свет.

Человек, шедший рядом с Главным, чуть прихрамывал, смотрел на все слегка прищуренно, отставал от Главного, но потом стремительно, как бы перепадами, обходил его. Было ощущение, что они все время идут не в ногу.

На небольшой дистанции за ними шел Мануэль.

— Дай время, и мы доставим в Европу парное мясо вместо химии, которую вам продают в ваших магазинах и в самых знаменитых европейских ресторанах... Ел я эту дрянь. Знаю.

— Все это устарело, — сказал скульптор, как-то про себя.

— Что устарело? Техника?.. Конечно, нам бы хотелось новейшую технику...

— Нет, я о другом.

Отойдя назад, он посмотрел, как бы впервые увидев, на Главного.

Тот, удивленный, стоял на фоне туш, струящихся кровью, парней с резаками.

— Это слишком просто, — профессионально прищурившись, сказал скульптор. — Сюрреалистическая банальность. Да еще с символикой. Туши, ножи, кровь... — Он понизил голос до шепота и, посмотрев в сторону, произнес почти неслышно: — ...и диктатор.

— Ты о чем? — с изумлением переспросил Главный.

— Нет, это я про себя.

— Да, нелегко. Вас, людей искусства, действительно не поймешь. Странные вы люди. — Он обернулся назад, где на почтительном расстоянии стоял Мануэль, и жестом подозвал его.

Главный оценивающе быстро посмотрел на покрывающиеся копотью туши, выбрал две и сказал:

— Я подарю тебе самую лучшую, самую красивую тушу. Завтра он доставит ее тебе.

— ...А вообще, ты знаешь, кто перед тобой?

Мануэль потупил глаза.

— Слышал, — неуверенно сказал он.

— Слышал... наш земляк, самый знаменитый скульптор Европы, гордость нашей маленькой страны, запомни этот час, когда ты с ним познакомился.

— Слушаюсь, ваше превосходительство, — сказал Мануэль.

Снова они продолжали свой путь, но бойня уже кончилась. Перед ними простирался парк, загоны с быками.

Адъютант подошел к ним и спросил:

— Когда прикажете подавать машину, ваше превосходительство?

— Еще не знаю, — раздраженно сказал Главный. — Ты же видишь — мы беседуем с господином скульптором. Мы беседуем об искусстве.

— По регламенту у нас — обед.

— Какой еще регламент, — поморщился Главный. — Дай мне поговорить спокойно с другом моего детства.

Адъютант вытягивается и уходит.

Главный и скульптор продолжают ходить по парку.

Мануэль, который отдал распоряжение насчет туш, продолжает идти за ними на дистанции.

— А зачем этот парень все время маячит за нами? — спрашивает скульптор.

— Для твоей и моей безопасности. Знаешь, здесь много всяких чудаков. Чувствуется, что ты уже отвык от своей страны.

— Почему же? Я не отвык. Я внимательно слежу за своей страной, — сказал скульптор. — Каждый день вижу твои фотографии... Они буквально не сходят с первых полос наших газет.

— Неужели кому-то есть дело до нашего заброшенного богом отечества? — с деланным удивлением говорит Главный. — Вот я-то все слышу: великий скульптор, гордость нации, новатор и что-то еще подобное...

Усмехнувшись, ничего не ответив, скульптор внимательно разглядывает загончик тонкорунных овец.

— Ну и что же обо мне пишут?.. На этих первых полосах? — чуть заискивающе спросил Главный. — Чем же это я их так заинтересовал?

Скульптор повернулся, в упор, с иронией посмотрел на Главного и сказал буднично, не повышая тона:

— Разное пишут. Например, что ты самое нелепое и провинциальное чудище XX века. Знаешь, у нас тобой даже пугают детей.

— Ну да? — по-детски изумился Главный.

— Да, именно... Так что, видишь, твоя слава гораздо громче моей, — сказал скульптор.

— Кстати, ты видел наш новый памятник на площади, — неожиданно спросил Главный.

— Видел.

— Ну и что?

— Полное дерьмо.

Главный помолчал, произнес:

— Да... знаешь, я не специалист, но мне

тоже... не совсем нравится. Ты бы не согласился принять наш заказ? Я не пожалею денег. Это будет памятник века. Ты прославишь не только себя, но и свою родину.

— Кому же это будет памятник? — остро глянув на Главного, спросил скульптор.

— Как кому?.. Павшим за отечество и справедливость, — твердо сказал Главный.

— За отечество и справедливость... — еле заметно скривившись, произнес скульптор. — Едва ли, мой друг. Такие памятники — не мой жанр.

Аккуратный дворик обнесен низкой изгородью.

Обрубленные фигуры, торсы, странное нагромождение словно бы не прорезавшихся из мрамора, гипса людей.

В середине двора лежит туша. Сам Мануэль, запыхавшийся от тяжелой ноши, стоит рядом.

— Я же говорил твоему хозяину, что я не ем мясо.

Мануэль молча показал: не мое дело, приказано.

— Скажи спасибо хозяину, — говорит пожилая женщина — мать скульптора. — У нас в городе плохо с мясом.

— Хочешь вина? Французского, легкого.

— Я не пью, спасибо.

— Ну выпей воды. У нас не принято отпускать гостя без угощения.

Мать приносит Мануэлю кувшин. И он пьет с наслаждением холодную воду. Капли падают на шею, на мундир.

Скульптор прищуривается и внимательно смотрит на него, будто видит первый раз и хочет навек запечатлеть образ пьющего человека...

— Хорошо... У тебя хорошее лицо. — И, помедлив, добавил: — Только мундир.. Он давит тебя... расстегни воротник.

— Не положено. У нас в гвардии строгие порядки.

— Строгие порядки... Кровавые беспорядки, — как бы про себя произнес скульптор. — Ты небось из деревни?

— Да... Но я ушел оттуда навсегда...

— Человек должен строить, пахать землю, а не уничтожать людей. Это не занятие для нормального человека.

— Извините, господин, я должен идти.

— Ну прощай! Скажи хозяину, что я высушу эту тушу в память о нем и увезу в Европу.

— Вы постоянно живете там?

— Да, иногда только приезжаю к матери. Но сейчас я продал свой дом и заберу ее туда.

— Почему?

— Да так... Я скажу тебе откровенно: здесь совсем испортился воздух. Нечем дышать. — Он провел рукой по горлу. — Ты когда-нибудь сам почувствуешь это. Здесь мало воды... — И, помолчав, посмотрев на освежеванную тушу, добавил: — ...И много крови...

Вечереет, в закате густеет охровый цвет гор, изрезанных ущельями. В бескрайней пустыне едва различимы прилепившиеся к земле две стрекозы вертолетов.

Небольшая группа людей стоит на вершине горы и осматривает окрестности. Ни дерева, ни травинки, только ветер, тишина, извилистые, причудливые очертания гор. В середине группы Главный. За его спиной, на привычном месте Адъютант, Мануэль. Тут же рядом двое старших офицеров, Советник и несколько американцев. Главный, делая округлый жест рукой, говорит:

— Вон до той годы... Берите, сколько влезет.

— Они уже взяли две пробы, — говорит Советник. — Качество нефти еще не ясно. Они считают, что оно низкое.

— Самое лучшее, уверяю вас.

Советник что-то переводит американцам. Те покачивают головами.

— Они обеспокоены, будет ли обеспечена безопасность американских специалистов? Насколько известно, здесь неподалеку орудуют банды.

— Ну, вопрос безопасности — это наше с вами совместное дело. Если вы нам подкинете то, что обещали — вы помните разговор о

ракетах? — то я гарантирую вам безопасность большую, чем у вас на флоридском пляже. Значит, договорились окончательно?

Советник перекинулся несколькими словами с промышленниками и сказал:

— Завтра мы окончательно подготовим текст договора и покажем его вам.

— Я думал, мы разрешим это сегодня, — сказал Главный. — Все-таки все вы, американцы, склонны к бумажной волоките.

Ничего не отвечая, Советник учтиво поклонился, американские промышленники пожали руку Главному, гуськом пошли к вертолету.

Главный постоял на месте.

— А вы что, остаетесь? — удивленно спросил Советник.

— Да. Хочу подышать чистым воздухом. Лучший в мире воздух здесь. Кстати, я слышал, у вас в стране торгуют воздухом? Так вот, мы могли бы с вами обтяпать великолепную сделку. Я бы поставлял вам самый лучший на земном шаре воздух.

— У вас замечательное воображение, — говорит Советник. — Давайте доведем нашу первую сделку до конца.

Он поднялся по шаткому трапу и помахал рукой оставшимся.

— Вот деловой народ, — говорит, обращаясь к Мануэлю, Главный. Ничего не упустят. Ты дай им торговать воздухом, будут торговать, и с выгодой для себя, будут качать миллионы из наших гор, из нашей земли, из нашего неба.

— Ну и вы, кажется не в накладе, хозяин, — сказал Адъютант.

— Эта сделка не только мне нужна. Она поможет нашей экономике, — с раздражением ответил Главный.

Они замолчали.

Теперь они совсем одни. Видны удаляющиеся вертолеты, крошечные, как игрушки, в безбрежности неба... Слышен свист ветра.

— Вас не пугает тишина?.. А меня пугает. Я уже отвык от чистого мира, не загаженного людьми. Люди ведь все могут загадить. Знайте, нет зверя, хуже человека.

Маноло молчит, внимательно слушает своего хозяина. Тот между тем неуклонно, преодолевая одышку, поднимался в гору. Маноло и Адъютант теперь шли за ним.

— Куда мы идем? — осторожно спросил Маноло Адъютанта. — Он знает дорогу?

— Сержант, что за вопросы?.. — начал Адъютант, но Главный услышал разговор.

— Не волнуйся, Маноло. Я знаю здесь каждую дорожку. В этой округе у меня есть друзья. Я ведь дружу не только с генералами, банкирами, советниками. Маноло, больше всего я люблю простых людей, и с ними я дружу.

Они подошли к уступу горы. Внизу был виден маленький ветхий домик, как бы прилепившийся к склону. Из него вышел человек. Через секунду стало ясно, что это индеец. Он шел с кувшином в руке. Он привычно карабкался по узеньким, каменистым уступам, держа на весу свой глиняный кувшин. Индеец приблизился к Главному, который сидел на земле.

Он смотрел на них без удивления, будто они каждый день приходили сюда. Протянул Главному свой кувшин. В кувшине было молоко. Маноло по привычке и по обязанности взял из его рук кувшин первым, поднес к своим губам.

Адъютант иронически улыбнулся.

— Не надо... — поморщился Главный. — Брось ты эти штучки. Здесь не город и не дворец. Здесь никто никого не отравляет. Верно, Факундо?

Факундо утвердительно покачал головой ему в ответ.

— Конечно, как же можно отравлять человека... если человек враг, в него честно стреляют. Может быть, вы зайдете к нам?

— Нет, спасибо. Как дела, Факундо?

— Все так же, — потупившись, сказал старик.

— Как дети?

— Слава господу, живы. Только Марита болеет. Кровь идет из горла.

— Нехорошо... нехорошо... — покачал головой Главный. — Это неприятно, когда болеют дети. Ничего, Факундо, не расстраивайся. Я как-нибудь подошлю к тебе своего личного врача.

И тут же повернувшись к Мануэлю, он спросил:

— Ну, как молоко, Маноло?

— Отличное молоко, хозяин, — сказал Мануэль.

— Да, Факундо, скоро здесь начнутся большие работы, придется тебе и твоим родственникам искать новое место.

— Как, новое? — побледнев, переспросил Факундо.

— Да, новое... И скажи всем, кто есть в округе — пусть уходят. Здесь начинаются большие работы для блага нации. Да что ты расстраиваешься, Факундо? Что у тебя есть здесь? Жалкая лачуга. Разве есть разница, на какой горе ставить свою нищую кибитку? А знаешь, Факундо, я завидую тебе. В этом твое счастье, мой друг, у тебя нет собственности, тебе нечего терять в этой жизни.

По бетону аэропорта в окружении свиты движется Главный. Чуть позади — Советник. Они молча осматривают только что полученную иностранную новенькую военную технику.

— Вот, ваше превосходительство. Как видите, мы учли ваше пожелание, — сказал Советник.

Адъютант, идущий рядом, бормочет в восхищении:

— Новейшие, сверхзвуковые. В соседних странах таких и в помине нет.

Как бы не слыша этого, с детским восторгом Главный ударяет по алюминиевой поверхности вертолета, стучит кулаком по металлу, словно проверяя его прочность.

— Вот теперь можно воевать, теперь я полью как следует этих бандитов свинцом...

Он поднимается в кабину вертолета.

— Ну что же, в воздухе мы обеспечены. А как обещанные танки?

— С этим придется подождать, — говорит Советник, — немножко подождать.

— Почему?

— Это обойдется дороже, чем предполагалось. А деньги, выделенные вам, уже израсходованы...

— Как?.. Снова подняли цены?.. А как я буду воевать с этими?.. Что, вы не знаете положения дел?.. Не знаете, что на днях они захватили провинцию Осерно?

— Знаю, знаю, не волнуйтесь... Я постараюсь что-нибудь сделать...

Процессия уже выходит за пределы аэропорта. Все рассаживаются по машинам. Главный, прежде чем сесть, жестом руки подозвал к себе Мануэля.

— Садись... Поедешь со мной.

Мануэль не понял.

— Садись, говорю, — резко повторил Главный.

Мануэль, не задавая вопросов, быстро сел в угол машины.

Адъютант стоял около машины и чего-то ждал.

Уже когда Главный захлопнул дверцу, он спросил:

— А я, ваше превосходительство? Какие указания?.. Мы сегодня не поедем вместе, как обычно?

— Сегодня тебе надо отдохнуть... Ты хорошо потрудился. Отдыхай.

Адъютант так и остался на мостовой. Кортеж удалялся.

Наступил комендантский час. Улицы опустели. Тусклый свет освещает убогие, потрепанные дома окраины. Лают собаки... На перекрестках у костров шевелятся фигуры согревающихся в холодный вечер солдат. В одном из двухэтажных домов, несмотря на позднее время, ярко светятся окна.

Обшитый деревянными, выщербленными панелями зал с красными люстрами; гремит музыка, зал грязноват, замызган, стены в подтеках. Они залеплены фотографиями актеров, певцов, обнаженных женщин. В центре зала, на свободном от столиков пространстве, под мелодию старой забубенной магбы в обнимку с девушками из заведения танцует охрана Главного. Все уже подвыпили, в зале стоит глухой устойчивый шум. Солдаты, несколько забывшись, начинают прижимать к себе своих партнерш, а те, изображая из себя недотрог, пронзительно повизгивают.

И зал, и обстановка, и женщины — все здесь второсортное. Есть и молодые девушки

провинциального вида. Они прислуживают за столиками, как видно, еще не привыкли к этой обстановке, обстановке этого дома.

Мануэль смотрел на все это из-за полуоткрытой двери туалета. Он вымыл руки и зашел в помещение.

Главный сидит за отдельным столиком, накрытым, в отличие от других, нарядной шелковой скатертью. Он медленно прихлебывает горячее вино с корицей и по-хозяйски поглядывает на собравшихся.

— Кончита, — кричит он. — Когда же мне подадут мою фасоль?

— Уже готово, котик, уже готово, — отвечает из кухни старушечий голос.

Мануэль, замкнутый, молчаливый, сидит за соседним столиком, не спуская глаз со своего патрона.

Главный замечает отчужденность и одиночество Мануэля и жестом подзывает его к себе.

Мануэль подходит и стоит навытяжку, ожидая приказаний.

— А ты чего не танцуешь?

— Я не умею, ваше превосходительство.

— Тогда садись! — говорит Главный.

Мануэль почтительно усаживается напротив него.

— Вот тебе стакан. Выпей, — говорит Главный. — Это хорошее вино.

— Вообще-то я не пью, — робко говорит Мануэль.

— Вообще-то... Что ты строишь из себя невинного? Я тебе сказал... бери.

— Слушаюсь.

Мануэль выпивает залпом стакан.

— Может быть, тебя удивляет, что я здесь бываю? — говорит Главный, уже слегка захмелевший и оттого помягчевший. — Самая сладкая любовь — мгновенная, однодневная... ни к чему не обязывающая... Ты познаешь счастье и уходишь... Боже упаси — привязать себя к одной женщине. Привязываясь, мы теряем все. Ты думаешь: второсортное публичное заведение на окраине, а я многое здесь понял, многое увидел... Если хочешь, я понял здесь самого себя. Через мои руки прошло несколько поколений здешних девчонок. Девчонок... Сейчас они уже старухи. А я все такой же, каким был. Да, не удивляйся. Такой же. Я не постарел ни на год, хотя многое осмыслил и кое-что достиг. Знаешь, Мануэль, мне иногда кажется, что я бессмертен. Я не шучу... Да, бессмертен... Другие уходят, умирают, сходят со сцены, а я — нет. Я вечен, Мануэль, понимаешь?

Мануэль молча кивает головой.

В эту минуту к их столику подходит старуха с беззубым накрашенным ртом. Сзади нее, с кастрюлей, стоит хорошенькая девушка.

— Ну вот, наконец моя фасоль.

Девушка услужливо наливает Главному в глиняную миску густое, разваристое пойло.

— И ему, — приказывает Главный. — Он это тоже любит...

Встав и оглядев зал, Главный неожиданно рявкнул:

— Всем за стол! Налетай на любимое блюдо простого люда, на пищу бедняков, налетай, дармоеды! Разъелись на казенных харчах! И с перцем, чтобы глотка горела.

Все послушно и шумно начинают есть. Шум дружно работающих челюстей.

Старуха с нежностью всматривается в Главного. И неожиданно ласково проводит по его волосам, с фамильярностью, изумившей Мануэля.

— Кончита, — с набитым ртом говорит он, окидывая взглядом стройную девушку с кастрюлей, — где ты нашла эту малышку? Впервые вижу. Как тебя зовут, милая?

— Ее зовут Мария, — отвечает старуха.

— А что это ты отвечаешь за нее?.. Пусть она сама скажет, как ее зовут. Или в этом бардаке они забыли, как их звать?

Мануэль посмотрел на девушку.

— Она глухонемая, — сказала старуха.

За другими столиками солдаты в обществе девиц выпивают и едят похлебку.

— Ну давай еще по бокалу, — говорит Главный. — Сегодня я отдыхаю, Мануэль. Я хочу отдохнуть. Ты знаешь, как я устал.

Он чокается с Мануэлем, выпивает залпом и, пьянея, расслабляясь, говорит:

— Знаешь, Маноло, у меня никогда не было детей. Власть и дети, власть и любовь,

наверное, не уживаются вместе. Хотя нельзя сказать, чтобы я не любил. Я любил, и не раз, но это было в глупой молодости и с этим покончено. Теперь я ни о чем не жалею, ни о ком не думаю... Я свободен, Мануэль. — Главный замолчал, потом долго и внимательно посмотрел на Мануэля, потрепал его по плечу. — Если б у меня был сын, он бы, наверное, был похож на тебя. Наверное. Вот такого сына я бы хотел...

— Я бы мечтал... вашим...

— Не надо. Молчи... Будем считать, что ты и есть мой сын, на один вечер, на сегодня. Знаешь, ведь есть девушки на один вечер... Почему не быть сыновьям — на один вечер?.. Я был таким же неуклюжим, скованным, я стеснялся всех, а все презирали меня, и я дал себе слово... Ну ладно, выпьем.

Мануэль уже не мог пить. Он с отвращением, но, стараясь не показать этого, выпил полстакана и отставил в сторону, Главный легко, словно это был первый, выпил большой бокал.

— Что ты там половинишь... Пей, как я, не бойся... Во всем надо идти до конца, до упора, не щадя себя и других. Тогда ты будешь сильнее всех... Беспощадная готовность во всем идти до конца.

В этот момент появился Адъютант. Привычно ориентируясь, он быстро подошел к столику, за которым сидел Главный, отдал ему честь и, как бы не замечая Мануэля, наклонившись к уху Главного, скороговоркой, шепотом сказал:

— Ваше превосходительство. Есть ценные сведения... Те, двое, которых мы взяли, разговорились. Развязали языки. Теперь у меня есть кое-какие данные относительно местонахождения и путей снабжения партизан.

— Говори, — сухо сказал Главный.

Адъютант наклонился совсем близко и произнес еле различимо:

— Район Валенте.

Но у Мануэля был хороший слух. Он услышал, но не показал вида.

— Тогда подготовьте соответствующие меры... какие, вы сами знаете... И не миндальничать... А сейчас разреши мне отдохнуть.

Мануэль твердой, почти строевой походкой проходит по коридорам дворца.

Дворец напоминает военный корабль. Он весь в отсеках. У каждого отделения часовые. И всюду они проверяют документы. Обстановка повышенной бдительности.

Уже в приемной Главного он встретил выходящего из нее Адъютанта.

Он молча отдал честь.

Адъютант остановил его, подмигнул:

— Ну как вчера повеселились.

— Неплохо, полковник...

— А что за дела привели тебя в этот кабинет?

— Мне бы хотелось... Кое-что сказать...

— Ему лично?

— Да.

— Может, я могу решить твои проблемы.

— Благодарю, мой полковник.. Но тут такое дело...

Полковник сделал рукой, мол, как знаешь.

Овальный кабинет. Дневной свет льется в огромные, стеклянные окна.

— Да, слушаю тебя, — приподняв глаза от бумаг, говорит Главный.

Привычная робость при виде Главного овладела Мануэлем. И, борясь с нею, стараясь вернуться к тому энергичному, мужественному состоянию, в котором он шел к дворцу, Мануэль сначала тихо, потом как бы набираясь сил, говорит:

— Ваше превосходительство... Я могу кое-что сделать... кое в чем помочь... Район, о котором вчера шла речь...

— Какой район?.. Не понимаю тебя, — сказал Главный.

— Ну тот, вчера. Помните? Адъютант вам докладывал... Я знаю там каждую тропинку

— Какую тропинку? — с недоумением и даже раздражением спросил Главный. — Ты о чем?

— Ваше превосходительство, — уже более твердым и уверенным голосом сказал Мануэль, — я пришел, потому что вчера услышал название моей родины — Валенты. Я знаю весь этот район прекрасно, я там родился и возможно, буду вам полезен...

Главный задумался.

— Полезен?.. А зачем мне твоя помощь? Немного напалма, несколько вертолетов. Вот и все. Теперь мы знаем, где они.

— Ваше превосходительство, я понимаю, бомбить можно, но, наверно, важно выкурить партизан, а они скрываются в горах, там целая гряда непроходимых гор. Я смог бы узнать, кто их связные, где именно центры их базирования.

После некоторой паузы Главный сказал:

— Ну что ж, попробуй, может, это будет полезно для нас. Тебе нужна помощь, люди?

— Нет. Людей мне не надо. Я буду действовать в одиночку. Я просто кое-что узнаю, а потом уж вы примете решение... Мне нужна только машина.

— Ну что же, это не составляет труда... Действуй. Удачи тебе.

Главный внимательно и с легким проблеском тепла посмотрел на Мануэля.

И снова Маноло в своем доме, в Валенте. Мать хлопотливо подливает сыну подливку в широкую глиняную миску, наливает в кружку домашнего вина.

Мануэль ест молча, сосредоточенно, как бы не чувствуя ее взгляда и не ощущая вкуса домашней еды.

— Почему не сообщил, что приезжаешь? — спрашивает она.

Он не отвечает. Торопливо отхлебнув вина, он говорит:

— Мама, ты знаешь, у меня к тебе очень серьезный разговор.

— Что-нибудь случилось, сынок?

— Может случиться, мать.

Она стоит в растерянности с тарелкой в руках.

— Мама, скажи, кто-нибудь появлялся здесь, в поселке, в последнее время?

— Не понимаю тебя, сынок.

— А ты постарайся понять, мать... Я спрашиваю, не появлялся кто-нибудь здесь?

— Откуда, сынок?

— Ты ведь знаешь, откуда... с гор... Речь идет о жизни поселка, твоей жизни...

— Моя жизнь уже окончена, — сухо сказала мать.

— Не надо притворяться, мама. Я знаю, что вы совсем не плохо относитесь к ним. Но вы не знаете, кто они, вы не понимаете, что они принесут нашему поселку, всей стране.

— Зачем ты мне это говоришь, сын? Что ты хочешь от меня?

— Я хочу только одного — спасти мирных людей от гибели. Вас всех.

Мать присела, задумалась.

Уже мягче, понизив голос, Мануэль тихо, по-домашнему спросил:

— Скажи, мама, были они здесь?.. Ну... недавно?

Она сидела неподвижно, потом нерешительно кивнула.

— Вы давали им продукты?

— Я не знаю, Маноло! Ко мне пришел отец Марии и попросил семь кило фасоли и три кило маиса. Он сказал: они хотят добра нам всем... Только не хозяину имения... Им надо помочь.

Маноло побледнел, что-то дрогнуло в его лице.

— Отец Марии, — скрывая растерянность, прошептал он.

Маноло сидит в углу совершенно пустой траттории. Отчетливо слышен колокольный звон, и только двое здесь: Мария и Мануэль.

Мария убирает в траттории, почти не обращая на него внимания, у нее озабоченное, побледневшее лицо:

— А где отец?

— Зачем он тебе? — настороженно спрашивает Мария.

— Мне он не нужен, но я хотел побыть с тобой...

— Он в церкви на службе.

— В церкви его нет... Я проходил — искал свою мать.

— Не знаю. Это не мое дело. Только все равно того, что ты хочешь, не будет.

Мария уходит из зала... Мануэль остается один.

Все отчетливее слышен колокольный звон...

Мануэль встает, идет туда, где кухня и разделочная. Мария стоит спиной к нему.

Он подходит к ней.

Теперь они стоят друг против друга, неподвижно, молча.

— Я приехал специально, чтобы увидеть тебя.

— Брось, Маноло... не надо...

— Ты скажешь — опять не писал... Разве в этом дело... Я думал о тебе...

Мария усмехается с иронией...

— Думал...

Обрадованный, что она смягчилась, он пытается обнять ее, она с силой высвобождается.

— Не надо. Сейчас придет отец... Тебе лучше уйти.

— Почему? Что я ему сделал?

— Он тогда видел, как мы... — она умолкает и плачет.

Он с отсутствующим лицом гладит ее руку.

Словно в огромном аквариуме со странной подсветкой, медленно копошились люди, занятие их было непонятно сначала. Только приглядевшись, можно было узнать, что они пытают человека. В углу комнаты, в сильном, резком контражурном освещении сидел обнаженный человек, опустив лицо лишь на секунду, может быть, но от укола током или еще какого-то удара, он поднял голову, и мы узнали его.

Это отец Марии.

А в это время, отделенные от этого аквариума толстым стеклом, со своими пультами, словно инженеры или киномеханики, сидели двое — Главный и Мануэль. Они молчали, деловито вслушиваясь в наушники.

Мальчик трудился с отцом в цветущем саду перед богатой усадьбой. Отсюда он мог хорошо разглядеть ухоженные дома администрации, а за ними — вдали — бескрайние зеленеющие поля, аккуратно изрезанные стройными рядами тополей.

Было жарко. Уже кончился обед, и под навесом за неприбранным столом дремал хозяин имения. Он сидел с опущенной головой на своей любимой качалке.

Мальчик стоял неподвижно, укрыв голову крестьянской соломенной шляпой, и о чем-то думал или мечтал.

А чуть поодаль, в роскошных зарослях цветов важно расхаживали индюки. Вдруг из-за дома выбежала дочь хозяина, а вслед за ней, с веселым лаем, — две собаки.

При виде отца и мальчика псы насторожились и, злобно рыча, бросились на них.

Отец замахнулся на них мотыгой.

Мальчик испугался, и от этого дочь хозяина начала весело хохотать.

Хозяин имения от шума даже не шелохнулся, он уже спал глубоким сном.

Мануэль, голый по пояс, на кровати. Он говорит сбивчиво, не глядя на женщину:

— ... И я всегда стеснялся, я стеснялся нашей нищеты, нашей простонародности... Мы копались с утра до вечера в грязи, и я стал ненавидеть все — и эту землю, и эту лачугу, в которой жили, и этот поселок... и тогда я решил: уйду отсюда, уйду навсегда, я не хочу быть, как они, я вырвусь из этой дыры... не хочу быть батраком... Знаешь, отец у меня был такой наивный, жалкий и беззащитный, он никак не мог понять, что надо драться, надо пробить себе дорогу любой ценой... жизнь одна... только когда я приехал в город, я понял простую истину: или ты раздавишь... или тебя раздавят, как клопа, вот и все... я понял самого себя... Привыкший кланяться, я научился пригибать других к земле. Мне нравилось видеть их такими, как был когда-то я сам... Ничтожные мелкие звери, кондоры убивают их с полета... Я решил стать кондором.

Он повернулся, отхлебнул стакан вина, посмотрел на девушку, которая лежала рядом с ним. Это была та самая глухонемая, которую звали Марией. Было неясно, дремлет она или бодрствует, ее маленькая голова уютно лежала на его полусогнутой руке.

Мануэль с развернутой газетой сидит у лотка маленького чистильщика. Он рассеянно листает газету — на первой странице ее огромный портрет Главного, во всей форме, с орденами, — а мальчишка в это время энергично обмахивает щеткой его ботинки.

Мануэль вынимает из кармана монетку и

бросает ему. Глянув на начищенные ботинки, Мануэль поднимается и пересекает площадь. Он медленно идет по одной из центральных улиц. Вдоль тротуара тесно стоят машины. Поэтому Мануэль не замечает притаившегося неподалеку от него приземистого черного автомобиля. Он продолжает свой путь, как вдруг видит, что машина трогается с места и, не набирая скорости, идет чуть поодаль. Почуяв недоброе, он ускорил шаги. Машина тоже прибавила скорость. И тогда Мануэль почти побежал. Он ворвался в первое попавшееся помещение: это был дорогой частный магазин женской одежды.

Здесь было тихо, уютно наигрывала приятная мелодия, две дамы рассматривали висящие на плечиках модели.

Мануэль через стекло витрины напряженно наблюдал за улицей.

Кто-то мягко тронул его за локоть.

Мануэль нервно повернулся.

Перед ним стояла немолодая ухоженная дама, видимо, хозяйка магазина.

— Что для вас, молодой человек?

Он не ответил, словно не услышал ее... Затем, заставляя себя расслабиться, произнес:

— Простите, одну минуточку... Я посмотрю.

Она, с некоторым недоверием, но не показывая вида, отошла к своей конторке.

Сквозь стекло витрины он видел подкатывающуюся темную машину.

Опустилось чуть затемненное дымчатое стекло. На мгновение мелькнуло дуло автомата. Мануэль дрогнул.

В кабинках, заштореных тяжелым бархатом, мерили одежду.

Мануэль быстро, резко подошел к кабинке, отдернул занавеску.

Там стояла высокая, полураздетая девушка. Перед ней, с сантиметром в руках, — продавщица.

— Что вам, что вам? — испуганно вскрикнула девушка.

Мануэль резко задернул шторки, вырвал из кармана пистолет и пошел дальше. Он открыл дверь. Там было служебное помещение и сидело несколько женщин, одна строчила на машинке, другая красила губы у зеркала, третья что-то ела. Здесь же была хозяйка. Все они застыли при виде Мануэля с пистолетом с руках.

Он сказал громко и властно:

— Не пугаться. Где задний выход?

Вид Мануэля привел их в шоковое состояние, и они стояли, не двигаясь. Тогда он схватил хозяйку и, ткнув ей пистолет в бок, крикнул взвинченно, почти истерично:

— Ты слышишь, где выход? Что вы все стоите?

— Здесь нет никакого выхода, господин, — сказала хозяйка.

— Все на улицу, — приказал он.

Они гуртом вышли на улицу. Кто-то из них кричал от страха, кто-то молился. Мануэль, уже на улице, стал в центр этой группы, как бы окружил себя женщинами.

Еще несколько секунд он стоял в этом окружении трепетавших от страха, замерших, не знающих, что с ними будет, женщин. Затем совершенно неожиданно для них он, оттолкнув их, вырвался из этого кольца и изо всех сил побежал.

Послышался резкий скрип разворачивающейся машины. Мануэль продолжал бежать.

Вдогонку прозвучала очередь. Раздался звон разбиваемого стекла.

Он бежал изо всех сил, бежал, спасая свою жизнь.

После сауны. Главный и Советник, распаренные и покрасневшие, как младенцы, закутанные в простыни (как древние римляне в тоги) с наслаждением пьют холодное пиво из тяжелых бокалов.

— Хорошо, — одними губами выдохнул Советник. — Отличное у вас пиво, генерал, не хуже баварского.

— Нет, это уже слишком... Вы льстите. Но стараемся, стараемся довести до уровня мировых стандартов.

— Я вообще здесь многому удивляюсь, восхищаюсь вами, — поправляя спадающую простыню, говорит Советник.

Главный вопросительно, с невысказанным удовлетворением посмотрел на него. Тот продолжает свою речь.

— Восхищаюсь, как при таком бардаке в стране, в такой нищете, при таком развале, при таком обилии врагов вы ухитряетесь делать приличное пиво.

Главный с удивлением посмотрел на него, не понимая, куда он клонит.

Поняв его вопрос, Советник сказал:

— Вы — истинный политик, прирожденный руководитель, но что за бардак у вас в армии? Коррупция неописуемая, все воруют, никто не хочет воевать... Ей-богу, ваши люди — сборище дилетантов, они заняты только шкурными интересами. Если так пойдет и дальше, режим может не устоять.

— Да бросьте вы волноваться, я-то знаю свою страну и своих людей.

— К сожалению, у вас слабые, плохо подготовленные кадры... Ваш ближайший помощник Адъютант — прямолинеен. Вам надо привлечь новых людей

— У меня есть на примете другая кандидатура... Молодой, преданный, сообразительный.

— Да, ваш Мануэль мне нравится... Но таких мало.

— Надежных людей всегда мало.

— Да, конечно, поэтому нужно искать... искать опору не только у промышленников, не только у офицеров, но и у интеллигенции. Она создает общественное мнение. Задабривайте ее, покупайте. Ее ничего не стоит купить. Будьте покровителем искусств, меценатом. Они пойдут за вами...

— Я уже сделал кое-что в этом направлении. Я встретился с этим скульптором, обласкал его, у нас с ним был очень славный разговор...

— Да, да, знаю... Но тем не менее он отозвался о вас с большой иронией.

— Где?

— Это не важно, но я знаю, что он говорил, и ей-богу мне было обидно за вас, такого умного и достойного человека.

— Он говорил... обо мне... Значит, он не понял меня... Я не ждал... Тем хуже..

— А разве в нем дело? Не важно, что он сказал. Гораздо важнее, чтобы мир понял вас.

Вечерний сад в резиденции Главного. Сегодня его день рождения. По этому поводу здесь собралась вся элита страны: горят светильники, китайские пестрые фонарики, жужжат голоса, мелькают, как в маскараде, дамы в вечерних туалетах, военные в парадных формах с регалиями, тузы промышленности, иностранные дипломаты во фраках. Среди них посол и Советник.

Нарядная, журчащая, как река, впадающая в главное русло, шумит разноязыкая, праздная толпа.

Это русло располагается чуть в стороне от длинного, на несколько сот метров, стола, уставленного яствами, зеленью, утопающего в цветах, из-за которых выглядывают горлышки бутылок.

Тут же Главный, засучив рукава спортивного костюма, обнажив волосатые мускулистые крепкие руки, собственноручно на углях в большой железной печке переворачивает аппетитные куски мяса. Делает он все это подчеркнуто старательно, словно священнодействует.

И вся публика, с тарелочками и стаканами, приготовившись отведать замечательное блюдо Главного, внимательно взирает на него.

Чуть поодаль, деловито и умело, ему ассистирует Мануэль в своей военной форме, со вторым крестиком на груди.

Наконец мясо готово, и Главный дает знак.

И все подходят к жаровне, отрезая себе ножом кусочки свежежаренного, крепко наперченного мяса.

Качаются над длинным столом лампы, как бы покачиваются лица, разогревшиеся от вина, от еды, слышны обрывки разговоров, хлопанье пробок от шампанского.

— Отличное мясо... Прекрасная еда... Великолепное питье.

— Как хорошо на этих вечерах у Главного. Здесь, по сути, цвет страны.

Главный с бокалом вина обходит своих гостей. Так маршал обходит части своей армии. С кем надо, он чокается, кому-то пожимает руку, кому-то небрежно кивает, около кого-то останавливается.

Вот он задержался на секунду около Со-

ветника, стоящего рядом с двумя иностранного вида господами.

— С днем рождения, ваше превосходительство, — почтительно говорит Советник.

— Спасибо, а что же у вас пустая тарелка? Вам не нравится мое мясо?

— Вы знаете, я даже не смог пробиться туда, к жаровне... Ваше мясо пользуется таким успехом, что...

— А вы намекали, что у меня не осталось друзей... Видите? Вот вам и народ... а то, что осталось за оградой — это массы, массы, дорогой.

И он идет дальше. Улыбки, приветствия, тосты. Какие-то женщины подходят к нему, пожимают ему руку, некоторые целуют его в щеку... Все время неотступно за ним следует Мануэль: в отличие от своего шефа, он очень стеснен. Это общество для него необычно и ново, а также необычна роль человека, приближенного к самому... Поэтому и ступает он чуть неловко, неуклюже, поэтому и скованны его движения, отрывиста речь, но ни на секунду не оставляет он своего хозяина. Вот они поравнялись со скульптором.

Франсиско де Молина выпадает из общей толпы своим видом: маленькие очки, под ними зоркие иронические глаза, небритые щеки, густая, вьющаяся седина.

— Ну, как самочувствие, мой друг? — изображая приветливость, говорит Главный и похлопывает скульптора по плечу. — Как тебе красное из моих подвалов?

— Да... — сквозь зубы цедит скульптор, — ничего винцо. Похуже бургундского, но пить можно.

— А ты заедай моим мясом, и тогда тебе это вино покажется лучше бургундского.

Скульптор скривил лицо.

Чуть прищурившись, Главный, усмехнувшись, сказал:

— Может быть, ты думаешь, оно отравленное. Я знаю, дружище, тебе многое не нравится у меня... Ничего... Я думаю, мы найдем общий язык... Мануэль, — добавил он, оборачиваясь к тому, — принеси ему самую лучшую часть грудинки!

Мануэль, ничего не сказав, но выполняя приказание, быстрым и четким шагом отошел.

А Главный пошел дальше, мимо своего бесконечного, цветущего, как сад. стола. К нему подошел толстый лысый человек:

— Ваше превосходительство, вы не забыли...

— Что, дорогой?

— Насчет экспорта оливок. Помните?..

— Понимаешь, это сложно сейчас, — сказал Главный.

— Мы договоримся, ваше превосходительство. Мне бы хотелось иметь дело именно с вами, — и понизив голос до шепота: — очень прибыльное дело.

— Ладно, — с видимым безразличием сказал Главный. — Загляни ко мне на днях.

Мануэль вернулся к скульптору и положил перед ним тарелку с мясом. Скульптор отодвинул от себя тарелку.

— Я не ем мяса, у твоего хозяина плохая память.

— Извините, но приказ есть приказ.

— Ну, да... — он ехидно посмотрел на вторую медаль, красующуюся на груди Мануэля. — ...Видно, что ты хорошо слушаешься приказов. — Он взял в руки медаль. Потом добавил: — Я смотрю на тебя и думаю... Что ты здесь делаешь, среди этой дряни?.. — Скульптор кивнул на гостей. — Почему ты с ними? Что у тебя с ними общего? — он говорил все это, разглядывая медаль. — А медаль-то хорошая. Из чистого свинца. Но имей в виду, металл очень коварный...

В этот момент вдали раздался одиночный выстрел. Мануэль тут же, как борзая, бросился в сторону выстрела, вырывая из кармана пистолет.

Сильно напившийся, потерявший контроль над собой, Адъютант на окраине сада, где парк кончался и переходил в лес, палил из пистолета по ряду бутылок. Бутылки одна за другой лопались и осыпались.

У Главного побагровело лицо.

— Пьяная скотина. Немедленно увести его.

Советник налил ему стакан воды, бросил туда кусок льда и протянул:

— Что вы волнуетесь, ваше превосходительство. На дне рождения всегда бывают происшествия.

— Как я распустил их... И это — мой помощник по внутренней безопасности. Что же тогда говорить о других?

— Простите, генерал, вы сами немного виноваты. Разве можно работать с такими кадрами. Надо подбирать трезвых, верных людей, а не тех, кто стреляет по бутылкам...

— Ну да... Ну да... — сказал Главный.

Он выплеснул на траву воду и, морщась, повернулся к Мануэлю.

Мануэль очень внимательно слушал этот разговор.

— Маноло, немедленно уведи эту пьяную скотину...

Ранний утренний город. Где-то вдали курится туман над горами. Краски размыты, неопределенны. Город пуст. По улице идут двое военных, издали кажется, что это один человек. Так крепко они обнялись, ноги идут медленно.

Это Адъютант и Маноло. Вовсе не в обнимку идут они, а просто Маноло поддерживает еле держащегося на ногах Адъютанта. Адъютант беспорядочно, громко говорит:

— Ты что думаешь, я слабак... Да я в четыре раза пил больше. А тут эти иностранцы, сукины дети, намешали мне бог знает чего, вот и закружилась голова... Хороший вечер... Маноло, а ты совсем не пьешь... Ты что, трезвенник, Маноло? А, ты оттуда, из этой провинции... там никто не пьет... там...

— Все нормально, полковник, сейчас я доведу вас до вашей машины.

— Какой еще машины? Надо выпить в такое утро. Быстро достань выпить.

— Где же, полковник? Все же закрыто.

— Закрыто.

Он поднял глаза и посмотрел на сонные, закрытые плотными жалюзи окна.

— Эй вы, кретины, эй вы... Все они сукины дети... У тебя оружие при себе?

— Нет, Я безоружен.

— Жаль. У меня тоже забрали мой пистолет после того, как я стрелял по бутылкам. А то я сейчас пальнул бы по этим окнам... где засела всякая дрянь, красные, марксисты, всякая сволочь...

— Мой полковник, не надо нервничать...

— Я не нервничаю никогда. А ты вот испугался, побежал, как кролик.

— Вы о чем, полковник?

— А то ты не знаешь... Ну ладно, не будем об этом. Иногда надо испытывать людей. А знаешь, Маноло, ты хороший парень. Только ты уж слишком лезешь в первый ряд... А первый ряд опасный... Он — близко от сцены...

— Полковник, осторожно! — сказал Мануэль. — Где вы оставили машину... — В его глазах появилось сомнение.

— А черт знает, где. У меня много машин. Могу взять любую машину. Любая машина в этой стране — моя. Хочешь вот эту? — Он обвел рукой припаркованные у тротуара пустые машины.

— Зачем? У меня будут деньги, я куплю себе машину, — сказал Мануэль.

— Если ты будешь верным, хорошим парнем... я пошлю тебя в Америку, в специальную командировку, месяца на три-четыре, там отличные машины, и ты выберешь себе любую. Но еще лучше там — девочки... О, Бетси... Я уж забыл сейчас, точно ли ее так зовут. Ноги два метра, растут прямо от горла... Потом еще одна негритянка... У-у... Если ты будешь хороший мальчик, я дам тебе адрес и телефон. Ну, хочешь в Америку? В Вест-Пойнт?

Мануэль молча тащил его.

Вдали на эту улицу выехала машина, военный «джип» с солдатами.

Маноло, подняв руку, приказал машине остановиться.

Водитель на секунду притормозил.

— Ну, чего вам? Мы едем на задание.

Маноло подошел к «джипу» и спокойно сказал:

— Стоять на месте. Какое еще задание, не видите, кто перед вами.

Водитель и солдаты несколько растерянно посмотрели на пьяного, со спущенными штанами, в расстегнутой рубашке, лохматого, потного человека. Наконец, старший из них вытянулся и, отдавая честь, с изумлением и испугом воскликнул:

— Полковник Феррера!

— Немедленно освободить машину, — приказал Мануэль.

Солдаты с автоматами стали выпрыгивать из машины.

Водитель спросил:

— И мне тоже?

— Да.

Военный «джип» притормозил около небольшого дома и сада.

Мануэль вышел первый, помог выйти погрустневшему и впавшему в молчаливое забытье Адъютанту. Теперь уже тяжелая туша Адъютанта висела на плечах Мануэля. Мануэль тащил его изо всех сил по чистой галечной дорожке, мимо цветущих азалий, к двухэтажному красивому дому.

— Неплохой у вас домик... А жену, семейство не разбудим? Неудобно так поздно возвращаться. Они вас будут ругать.

— Ругать не будут... Никто меня не может ругать... Кроме него... Это дом, где никого нет из близких. Вот ты станешь постарше, заведешь себе тоже такой домик. Я здесь отдыхаю. Принимаю хороших гостей, развлекаюсь. Знаешь, Маноло, после всех этих пыток, после всех этих отвратительных морд, которые я вижу каждый день, надо расслабиться... Иначе сам сойдешь с ума. Сейчас я тебе кое-что покажу.

Он оторвался от Мануэля, словно взяв себя в руки, пошел, сначала пошатываясь, неуверенно, но потом более собранно и четко. В углу двора, в большом, как клетка, загоне с металлической проволокой лежали, сидели, стояли огромные, разных пород и мастей псы

Увидев хозяина, они радостно, дружно залаяли.

Адъютант оторвался на несколько метров от Мануэля, подошел к загону и широким жестом показал Мануэлю:

— Смотри, какие у меня дети.

Заметив стоящего в отдалении незнакомца, псы стали грозно скалиться, лаять, рычать.

— Да что вы, что вы, дураки, — нежно сказал Адъютант.

Ключиком открыв загон, он вошел внутрь, покачиваясь, шел между огромных, в половину человеческого роста псов, нашел железные плошки, поставил их на место, погладил рыжего с острой злой мордой волкодава.

— А ты подойди сюда поближе, Мануэль. Не бойся... Никогда не надо бояться этих добрых, ласковых зверей.

Мануэль стоял на месте.

— Ну что же ты боишься, Маноло?.. Ты ведь такой бойкий! Не бойся моих друзей, они не трогают.

Звякнули ключи. Адъютант неожиданно распахнул клетку. С лаем клубком вынеслись на свободу и помчались на Мануэля псы.

— Останови их... — побледнев, сказал он, отступая назад...

— А ты, оказывается, трус. Хозяин ошибся в тебе...

Собаки бросились на Мануэля, толкая, мешая друг другу, вцепляясь в его брюки.

Адъютант усмехался.

Мануэль сунул руку в карман, сдерживая бьющую все его тело дрожь, вырвал из кармана пистолет. И почти не целясь, в упор выстрелил в Адъютанта. Адъютант с побелевшим лицом рухнул на железо загона.

Бешено лаяли псы... Один из них почувствовал случившееся, пронзительно и дико выл.

Мануэль, прерывисто дыша, с испариной на лбу, с белым, как маска, лицом, отбивался ногами. Собаки рвали одежду, прокусывали обувь. Он разрядил в них всю обойму.

В оливковой роще — сбор плодов. Это личная плантация Главного. Вместе с рабочими на сборе плодов трудится и сам хозяин. Рабочие положили тент под дерево, и Главный старательно трясет ствол. Сыплются гроздья оливков. Идет черный оливковый дождь... Прямо на шею, на плечи, на тело Главного. Он посмеивается от удовольствия и радости. Это его деревья, его плоды, его земля.

Поодаль, в напряженной позе, как бы выпадая из общей картины, не решаясь подойти, стоит Мануэль.

Главный увидел его и подозвал к себе. Теперь и Мануэль стоит под непрекращающимся дождем оливков.

— Какой урожай... Ты видел, мальчик, когда-нибудь такие крупные оливки?

Лицо Мануэля старается выразить оживление, даже восторг, но глаза не могут лгать. Они замкнуты, напряжены. И проницательный Главный замечает что-то в состоянии Мануэля.

— Что такое, Маноло? Что-нибудь случилось?

— Ваше превосходительство, разрешите доложить?

— Ну, слушаю.

Мануэль оглянулся. Вокруг было много людей. Главный понял, что эти люди мешают Мануэлю. Он сделал жест всем отойти. Теперь они остались вдвоем.

— Ну... говори.

Ничего не сказав, Мануэль достал из кармана пистолет и протянул главному.

— Только что убит Адъютант вашего превосходительства.

Главный подержал на ладони пистолет, потом поднял глаза на Мануэля, еле заметная улыбка, саркастическая и удивленная, проскользнула на его лице. Потом он бросил в канаву пистолет и сказал жестко:

— Рассказывай.

— А что рассказывать? — произнес Мануэль.

— Рассказывай, кто же так ловко и своевременно прикончил моего Адъютанта.

— Я не знаю, — сказал Мануэль.

Главный чуть отошел, испытующе посмотрел на него и тихо, внятно сказал:

— Каждый из нас отвечает за свои поступки. Важно, чтобы эти поступки были целесообразны. Надо уметь доказать целесообразность поступков. Теперь расскажи мне все как было...

Они вдвоем неслышно для нас о чем-то говорят, медленно удаляясь по узкой тропинке между оливковых деревьев.

Алый бархат и черный креп. Тишина поминального зала. Главный внимательно смотрит на желтое, заострившееся лицо своего помощника. Он говорит только ему, продолжая давний монолог:

— Кто бы мог подумать... Вот так это приходит... Неотвратимо. Неожиданно. Я стараюсь об этом не думать. Стараюсь обмануть себя, не получается. Думаю каждый день. Каждый час... Какой она будет у меня. Какой она придет ко мне: пуля, болезнь, предательство, старость... Только не старость. Не доживу... Лучше повеситься, как сделал это мой отец, там, на дереве... Тебе, дружок, гораздо легче. Ты умел жить. Ты никогда не думал о смерти, о конце, никогда не философствовал сам с собой. В этом смысле я завидовал тебе... У тебя был один недостаток: самоуверенность, и это подвело тебя, ты расслабился вдруг, а в этих затеях нельзя... нельзя... или ты раздавишь, или тебя раздавят... Ты забыл эту простую истину... Сам виноват...

Ну что же, дружище, прощай... Встретимся, наверное. А пока прости, у меня земные дела. И надо рассчитаться за твою смерть. Да — бандиты... Да — красные... Вот кто убил тебя. И это нужно сейчас нашей стране, твоя смерть нужна нам. Она будет оплачена вдвойне. Ты будешь отомщен, мой друг, отомщен. Никто из нас не виноват. Они заставляют нас быть собаками и рвать глотки своим. Они виноваты. Милый мой...

Когда-нибудь, когда-нибудь мы пойдем с тобой по пустой и солнечной долине, выпьем и поговорим, как когда-то.

Серое свинцовое море, мелкая зыбь, день пасмурный, тусклый.

Белая яхта в сопровождении военного катера покачивается на волнах.

У штурвала яхты сам Главный. Он очень озабочен, смотрит на секпант, рукава спортивной рубашки засучены по локоть...

— Недурно вы управляете яхтой, — произносит сидящий сзади Советник.

— Да, вот уже десять лет...

— Видели бы, как вас разрисовал ваш друг скульптор... Он выставил страшное каменное чудище, самодовольное, тупое, жестокое. Выставка прошла с огромным успехом.

— Выставка? — с изумлением спросил Главный, давя ярость... Негодяй.

— И кроме того, он собирается печатать статью о вашем режиме... Он о вас лично, оказывается, много знает. Ну ладно, это не самое

главное... Оставьте свой штурвал, нам надо поговорить...

Главный, скрывая тревогу, озабоченность, еще несколько секунд, как бы испытывая терпение Советника, держит в руках штурвал, а потом передает его Мануэлю и, не держась за начищенные до блеска медные поручни, качаясь, идет в салон на корму.

— Ну, чем вы хотите меня обрадовать? — ухмыляясь, говорит Главный.

Советник не принимает его иронии.

— Представители фирм решили заморозить все контракты и требуют крупной неустойки.

— Что же, их напугала вылазка партизан?.. Эга жалкая проделка банд в районе аэропорта... Какая чепуха...

Советник что-то помечал в своем блокноте, не отвечая Главному, потом он поднял лицо и холодно сказал:

— То, что вы называете чепухой, я бы характеризовал как критическое положение в стране... Я полагаю, вы знаете об этом не хуже меня.

— Да что вы паникуете! Я разработал несколько серьезных акций... удары по тылам, устрашение... Я сумею заткнуть глотку противникам моего режима.

— Глотку легче всего заткнуть... А вот стабилизировать положение гораздо труднее. Я не понимаю, мы дали вам новейшее оружие, мы дали вам вертолеты и самолеты. Что вы делаете? Фактически, если называть вещи своими именами, больше половины страны не контролируется правительством...

— С ними невозможно бороться... — и сам испугался сказанного.

Наступила тяжелая тишина...

Потом Советник тихо сказал:

— Я скажу вам совершенно доверительно — у нас кое-кто... ставит вопрос об отстранении вас от власти и замене другим, более авторитетным в стране человеком.

Главный, словно катапультировавшись, вскочил с места, сейчас он был весь сгустком ярости, зла, неприязни.

— Ах, вот так... Это вы говорите... Это я, который делал все для вас... который держал эту страну в узде, как никто другой не мог бы держать... Ничего. Я буду сражаться один.

— Да вы не волнуйтесь, мой друг, — сказал Советник. — Я-то не оставлю вас, я сообщаю вам чужое мнение...

Подавив волнение, с нарочитым спокойствием и холодком, Главный сказал ледяным тоном:

— Я убежден в нашей победе. У нас достаточно сил и резервов. Мой народ уважает и любит меня. Я в любой момент могу выйти к своему народу и точно так же, как в прежние времена, они будут рукоплескать мне. Вот так, мой друг... Мне бы хотелось, чтобы вы оставались таким же верным мне человеком, как мой народ, тогда мы победим.

— Оставим сантименты, — сказал Советник. — Вопрос слишком серьезен... Помните об этом...

Вдали от аэропорта, в пустынном закутке, стоит военный «джип». На заднем сиденье, вдвоем — Главный и Маноло. Главный говорит:

— Маноло, это неприятное дело... Я сам этого не хотел. Поверь, я не свожу с ним счеты, я ценю его великий дар. Больше того, я всегда уважаю людей, умеющих делать то, чего я не умею. Но пусть он останется в памяти человечества сыном нашего маленького народа, а не клеветником на этот народ. Я не обижен на его отвратительные шаржи, всю жизнь мне кидали камни в лицо, но это вредит престижу нации, престижу страны. Пойми, я вынужден... Скажу тебе больше. Наши друзья, Советник неодобрительно относятся к этому. Они слишком просто смотрят на вещи! Чистая политика. Война, вот что их интересует. А меня интересует другое... Высокий дух нашего дела... дух нации, и поэтому я должен это сделать. Он сегодня мешает нам. Понимаешь, парень?

— Я понимаю, — глухо, тихо сказал Маноло.

Больше он ничего не добавил, открыл дверцу «джипа» и медленно пошел по пустой бетонной площадке, туда, где вдали, похожий на птицу, стоял самолет. Где-то на середине дороги он полуобернулся, на мгновение, потом снова продолжил свой путь.

На небольшой площади европейского города в открытом кафе в кресле, за столиком, с аперитивом, сидит Мануэль. Он такой же, как все здесь, в спортивной рубашке, в джинсах, перед ним газета. Он рассеянно поглядывает на проходящую публику, девушек, спешащих на работу, на молодых людей в одежде клерков, на стариков, беспечно шагающих мимо по набережной красивой старинной реки. Все дышит миром, покоем, тишиной городского утра. Мануэль отхлебнул глоточек своего напитка, рассеянно посмотрел на газету. Там блеснули рекламы новейших магнитофонов, портреты красоток, на секунду возникло знакомое лицо. Главный. В мундире с орденами и регалиями. Мануэль скользнул взглядом, перевернул страницу и отложил газету. Потом он встал, оставил несколько монет и вышел, пошел по летней улице прекрасного города, смешавшись с толпой.

В полупустом вагоне пригородного поезда сидит Мануэль. Тело его утонуло в кожаном кресле, он поглядывает в окно, где проносится типичный европейский сельский ландшафт: невысокие горы, равнины, поля, домики с черепичной крышей, крестьяне, работающие на полях. Спокойная, мирная жизнь. И так же мирно постукивают колеса электрички.

Мануэль, перекинув за плечи сумку со своим снаряжением, подтягивается, перелезает через забор и оказывается внутри просторного, заросшего дикими цветами, кустарником заброшенного двора. Вдали видит домик, а около домика, на пустом пространстве, посыпанном песком, стоят огромные безобразные с виду необработанные куски камня. Между этими каменными громадами, особенно маленький по сравнению с ними, ходит скульптор. Он не брит, лицо его заросло. Он в каком-то оцепенении, морщась, словно недовольный собою, а может быть, чем-то еще, подходит к необработанному куску камня, что-то прикидывает в маленьком блокнотике, то приближается к камню, то отходит от него, потом бросает этот блокнот и, хромая, быстрой, торопливой походкой заходит в дом.

Мануэль медленно достает пистолет.

Скульптор опять вышел во двор.

Мануэль не теряет из виду ни одного его движения. Вот сейчас перед ним седая голова. Он целится долго, даже слишком долго.

Скульптор, прихрамывая, подымается на ступеньки террасы, открывает дверь комнаты. Вот он стоит в проеме двери. Сейчас он весь прямо перед Мануэлем. Несколько десятков метров.

Мануэль прищурил глаз, вытянул руку, посмотрел.

Скульптор неожиданно обернулся, но он смотрел куда-то мимо Мануэля, да и глаза его были близоруки. Скорее всего, он смотрел на огромный безобразный кусок дерева, который вспыхивал розовым светом в лучах рассветного солнца.

И вот выходит маленькая женщина — его мать.

Мануэль узнает ее. Она перекинулась несколькими словами с сыном. С нежностью посмотрела на него. Оба они, и мать и сын, — уже старики.

Он бережно берет ее под руку.

Вытянутая рука Мануэля с пистолетом еще долго висела в воздухе. Рука его дрожала, будто ему приходилось стрелять первый раз в жизни или так, как если бы он был после жесточайшего, страшного похмелья.

Еще мгновение помешкав, он медленно, безвольно опустил руку, сунул оружие в карман.

Секунду он постоял в этом заросшем саду, в тишине, где слышен был звон утренних цикад, видел, как скульптор ходил по комнатам своего несколько неряшливого, недостроенного дома. Постоял мгновение, повернулся и вновь перемахнул через забор.

В овальном кабинете Главного. Главный сидит на вертящемся кресле, поворачиваясь то в одну, то в другую сторону. Мануэль по стойке смирно стоит перед столом.

— Итак, ты провалил мое поручение, — тихо, почти ласково сказал Главный.

— Хозяин, клянусь вам...

— Не нужно клясться. Никогда не клянись лишний раз. То, что я поручил, ты не выполнил...

Мануэль молчал.

— В другом случае ты был гораздо смелее. Гораздо. Того ты убрал с неожиданной для меня легкостью.

— Ваше превосходительство, я убрал его не из личных соображений, он мешал не мне, а вам. Он устарел и делал множество глупостей... Вы сами это знаете.

— Сейчас мы ведь не о нем говорим. Тогда я принял это. Хотя... а сейчас я не принимаю... и не понимаю...

— Хозяин, поймите, если б я убрал скульптора, меня взяли бы тут же, на месте. У него целый штат телохранителей. У него сторожевые собаки.

— Ты что, так дорожишь своей шкурой? — Главный усмехнулся брезгливо и удивленно. — Кажется, я плохо разбираюсь в тебе.

— Я не дорожу своей жизнью. Я готов пожертвовать ею по первому же вашему приказу. Но, хозяин, если бы в той ситуации я выполнил приказ... вам был бы нанесен удар больший, чем все скульптуры и картины де Молины.

Главный встал со своего вертящегося кресла и, прищурив глаза, будто целился, недобро посмотрел на Мануэля.

— Ты сильно поумнел. Это плохо. Умные редко бывают преданными. — Он помолчал, словно помешкав, и добавил: — Ладно, я дам тебе новое задание.

Мануэль вытянулся. Лицо его выражало готовность.

— Ты ведь, кажется, любишь ездить на родину?.. К матери... и к своей невесте... к этой, как ее, — Главный провел рукой по лбу, словно что-то вспоминая.

Мануэль молчал.

Главный сказал:

— Имя ее я забыл, подскажи.

— К Марии...

— Да... К этой девушке. Так вот. Представляется возможность повидать своих близких и ее.

Уже все поняв, но не показывая вида, не расслабляя лица, все так же по стойке смирно стоял Мануэль.

— Ты не вытягивайся, ты не на учениях.

И резанув его железным взглядом, Главный холодно произнес:

— Я поручаю тебе серьезнейшую операцию.

— Именно там? — все еще пытаясь выскользнуть, как мышонок из мышеловки, спросил Мануэль.

— Там. И если не выполнишь, она будет последней. — Затем он подошел к Мануэлю и резким движением сорвал отличительный адъютантский знак с его плеча. — Получишь его по возвращении.

Мануэль помолчал, сказал севшим, глухим голосом:

— Так точно, ваше превосходительство...

Неподалеку от поселка, где жил Мануэль, приземлились прямо на дорогу два вертолета. Из одного из них вышел Мануэль, приказав выскочившим из вертолета солдатам не двигаться

Быстро, решительно, он шел вверх по петлявшей каменистой дороге. Его сопровождали двое солдат. Он вошел в поселок. Поселок выглядел покинутым.

Мануэль зашел в дом Марии. Кабачок был пуст. Стояли недопитые бокалы с вином, недоеденная еда.

Он взял чужой стакан и, брезгливо морщась, допил его до конца.

Он вошел в свой дом, оставив позади солдат, и в глубине комнаты увидел мать.

Она показалась ему еще более старой...

— Мама, — сказал он, — где все?

— Они ушли в горы.

— И Мария?..

— Да... Она беременная...

Мануэль поглядел на мать, сел.

— Да, Мануэль, у нее в чреве твой ребенок.

— Она ничего не говорила мне... — он помолчал. И что-то ломая в себе, с искаженным лицом сказал: — Ладно, сейчас не до этого... — и еще помолчал секунду. — ...Мать, уходи немедленно...

— Зачем?

— Ни о чем не спрашивай. Я приказываю тебе уйти.

— Мне некуда идти. Здесь мой дом...

— Твоего дома скоро не будет... Мои сол-

даты помогут тебе собраться... Кто еще в поселке?

— Падре...

Он вошел в церковь. Здесь, в этой маленькой сельской церкви, у алтаря спокойно, словно ничего не ожидая, стоял сельский падре. Тот самый, которого Мануэль встретил в первый свой приезд.

Мануэль вошел в церковь резко, стремительно, его тяжелые шаги гулко раздавались под сводами церкви.

— Ну что, смылись все из поселка, как крысы? — сказал Мануэль.

— Почему смылись.. Ушли от вас. Только старики остались.

Оба они замолчали.

— А вы что... Не боитесь смерти? — спросил Мануэль.

— Боюсь. А ты не боишься убивать?

Мануэль посмотрел на него и сказал, кривя побледневшее лицо.

— Я — неважный убийца. У меня это плохо получается.

Священник задумчиво посмотрел на Мануэля, будто впервые увидел его таким:

— Ты давно был в церкви?.. Может быть, ты хочешь, чтобы я исповедовал? Пожалуйста, пойдем в кабину. А хочешь — можно и здесь.

Мануэль вытащил сигарету, нервно закурил.

— Ты забыл, где ты?... — спросил священник.

— Я помню, успокойся, святой отец. Теперь все можно. Я ведь не верю ни вам и никому. И все проповеди — брехня.

— Да, ты ожесточился, — тихо сказал священник. — Ты что, ненавидишь всех людей?

— Нет, зачем, я к ним равнодушен. Они меня не интересуют. Один раз я разминдальничался, пожалел, и вот — расплата. Я понял простую вещь — пожалеешь одного, придется уничтожать сотню. Я пожалел чужого, а теперь мне нужно будет... — Он помолчал, помедлил: — ...Ну, ладно, справимся и с этим.

Он докурил сигарету, бросил ее на пол, умяв сапогом.

— Впрочем, что мы с тобой разболтались. Нет времени Скажи лучше, где лагерь?

— Ты же понимаешь, Мануэль, — спокойно сказал священник, что я никогда не сказал бы тебе этого, даже если б знал. Но я действительно не знаю.

— Хорошо. Мы иначе поступим. — Он снова помолчал и, не глядя на священника, быстро проговорил: — Ты пойдешь к оставшимся в поселке. Ты скажешь им, что жизнь всех зависит от их решения. Они должны вывести меня к базам. Я буду ждать до полудня. Если в двенадцать часов не будет положительного ответа... я применю напалм, от поселка не останется ни камня. А с тобой мы поступим особо.

Наступила тишина. Оба они молчали. Было слышно, как ветер шелестит в каменных закутках церковного помещения.

Священник посмотрел на Мануэля и сказал, словно самому себе:

— Я ведь крестил тебя в этой церкви.

— Да, но забудь. С этим покончено. И что ты стоишь? Времени мало. Спеши.

Священник медленно пошел к выходу.

Уже у выхода Мануэль окликнул его:

— Дон Фернандес.

— Да, слушаю тебя...

— Отец, — тихо сказал Мануэль. — Постарайся выполнить мое поручение. Отец, ты спасешь многих невинных. Ты понимаешь?

— Они не пойдут на это. Ты что, забыл наших людей. У нас не принято предавать.

Мануэль молчит, потом медленно, глядя куда-то в сторону, говорит:

— Спеши, отец.

Мануэль стоял на деревенской улице, жмурясь от солнца. Одинокий петух торопливо бежал по пыльной дороге.

Мануэль посмотрел на часы, было двенадцать. Он махнул рукой.

Он обвел глазами деревья, черепичные крыши, все, что он знал с детства. Тишина буквально звенела, а затем, как раскаты грома, перекатываясь, зазвучали взрывы.

За столом, в своем привычном помещении, сидят Главный и Мануэль. Оба внимательно

наблюдают, как в большой стерильной белизны комнате ведут допрос и пытают священника.

Мальчик бежал по только что распаханной земле. Было холодно, и густой туман окутывал пустынные поля.

Он кого-то искал, кого-то звал, останавливаясь и осматриваясь кругом. Но никто не отвечал ему.

Мальчик продолжал бежать, и сырая, черная земля прилипала к его босым ногам. Вот он прошел мимо безразлично жующих траву волов, которые тащили за собой опрокинутый плуг.

И вдруг впереди у колодца неожиданно, как удар, он увидел чуть скрытое осенней листвой висящее на дереве тело отца.

Внизу, у ствола, лежали аккуратно уложенные крестьянские сандалии и соломенная шляпа.

Мальчик так и остался с окаменевшим, искаженным от ужаса лицом перед телом своего отца.

Уже смеркалось.

Главный — на исповеди. Стоит на коленях в исповедальне, что-то жарко, возбужденно рассказывает, шепчет, объясняет... Собеседник его не виден, он закрыт исповедальной занавеской, тишина в церки рождает ощущение торжественности и высоты происходящего.

Мануэль со стороны наблюдает за Главным. Вот окончилась исповедь, Главный встал с колен, вытянулся во весь рост.

Мануэль подошел к нему, и в этот момент незаметно поглядел в маленькое помещение исповедальни. Он даже застыл от удивления. Там никого не было...

Машина Главного в сопровождении эскорта совершает инспекционную поездку по городу. Обстановка в городе тревожная. Главный все хочет видеть своими глазами.

Они проезжают мимо витрин пустых магазинов, мелькают патрули, какое-то лицо вдруг обернется с удивлением в сторону ревущей колонны машин и застынет. Главный молчит. Лицо его хмуро, мрачно. Повернувшись к Мануэлю, он бросает:

— Рынок... тоже бастует?

— Да, ваше превосходительство.

— Это первый раз на моей памяти... Эти рыночные торговцы ни при каких ситуациях не отходили от лотков. Ладно, они получат свое. Все получат... Мои приказы выполняются?

— Да, хозяин, час тому назад расстреляли группу бунтовщиков... Завтра, я думаю, все будут работать.

— Машина идет дальше.

Шофер рулит по узеньким, нищим улицам города, где во дворах, затаившись, стоят женщины, дети, старики. При приближении машины они скрываются.

Главный осторожно смотрит через занавес.

— Выдумали всеобщую забастовку. И прячутся, как мыши, как кроты... Но я не дам.. не дам... Я их всех перестреляю... Но не дам. Увидят, кто здесь хозяин... А ведь когда-то узнавали меня, несли детей и ждали, чтобы я положил ладонь на голову младенца... Неужели этот сукин сын Советник прав... нет я уверен, они еще любят меня, я — их единственное спасение... Ну когда-нибудь мы выедем к центру?..

Машина направилась к столь же безлюдному центру города.

Мануэль только иногда поглядывал на хозяина. И в его лице было что-то странное, обезумевшее. Он молчал и слушал лихорадочный монолог своего хозяина.

— ...Я докажу ему, что он не прав... народ любит меня .. Завтра что? — спросил Главный неожиданно. — Среда?

— Да, хозяин...

— Я завтра выйду к своему народу... — решительно, но испуганно сказал Главный.

— Как?.. — успел спросить Мануэль.

Машина резко затормозила.

Главный быстро, испуганно оглянулся назад.

Мануэль вытащил оружие.

— Что происходит? — воскликнул Главный.

Водитель спокойно сказал:

— Да ничего... Чуть не наехал на собаку.

Главный вздохнул и выглянул из своей машины.

Мануэль смотрел на небритое лицо хозяина.

...Главный стоит на углу улицы, как бы вжавшись в стену дома, одновременно и ища взглядом прохожих, и стараясь вместе с тем не обратить на себя внимание. Он в черных очках, в штатском костюме. Лицо его покрыто испариной — от напряжения, от внутреннего волнения, от неведомой силы, что внезапно в этот час толкнула его на улицы города.

Он вышел к своим людям. Он боялся их, но хотел, чтобы они увидели его, он хотел к ним прийти, как всегда.

Но никто не обращал на него внимания.

Люди торопливо проходили мимо, кое-где на асфальте валялись его портреты в военном мундире, со всеми орденами. Торговцы катили свои лотки на колесиках, лениво открывали свои лавки.

Он постоял еще секунду, медленно, дрожа, снял темные очки, явив свое вспотевшее лицо миру, выпрямился во весь рост, он уже ждал внимания людей, он как бы приглашал: «Увидьте меня! Узнайте меня!..» Но никто не видел, не узнавал...

Как всегда, в минуту потрясения и беды люди думали о своих бедах.

С балкона трехэтажного дома Мануэль и вооруженная охрана внимательно следили за одинокой фигурой Главного на перекрестке некогда оживленных улиц. Они охраняли его.

Мануэль, прищурившись, как бы целясь, очень внимательно следил за такой крохотной, такой ничтожной отсюда, с балкона, фигурой своего патрона

Мануэль, в маленькой комнатке глухонемой девушки, к которой он иногда приходил.

Он обнимает ее, механически целует... Лицо ее безучастно. Да и лицо Мануэля выражает сейчас что-то совершенно иное.

— Ты мертвая, — говорит он. — Мертвая. Все вы мертвые... Все... Все... Только я еще жив.. Я хочу жить... Всем назло... Всем назло. Понимаешь, что такое — жить? Жить!..

В полной форме строевым шагом Мануэль идет по коридорам дворца. Во дворце боевая, обстановка. Офицеры снуют по коридорам, звонят телефоны. Кто-то собирает вещи, тащит пакеты с бумагами, видимо, собираясь дислоцировать весь архив в другое место.

Мануэль слышит обрывки фраз.

Это дежурный офицер у телетайпной связи дает указания:

— Держать южную часть аэропорта. До подкрепления... Как поняли?.. Самолет Советника на пятой полосе. Через пятнадцать минут туда прибудет его превосходительство... Да, да...

Мануэль проходит верхним коридором и приближается к овальному кабинету. Возле овального кабинета нет обычной охраны.

Он открывает дверь и входит в овальный кабинет.

Огромный стол с бумагами Главного, открытое стеклянное окно во всю стену, только хозяина нет.

Ящики письменного стола выдернуты, вытащены, валяются бумаги, смещенные на пол ветром, все свидетельствует о побеге.

Мануэль проходит весь кабинет, открывает еще одну дверь, о существовании которой знал только он, кроме Главного.

Он проходит по личным апартаментам Главного.

Спускается узенькой лестницей вниз, туда, где белая комната в кафеле, туда, куда приходила любимая массажистка Флорита.

И вот здесь, в самом углу, он видит своего хозяина

Главный в довольно странном виде. Он полураздет, рядом с ним, на барьерике бассейна, валяется женское платье. Он не увидел Мануэля.

Мануэль внимательно следит за ним.

Затем в большом зеркале, которое было перед Главным, он увидел отражение Мануэля.

В этом же зеркале видно, как тлеет, подымает густой серый дым пачка бумаг, которые сжег Главный.

И вот теперь их взгляды встретились.

Главный попытался как бы натянуть на себя привычную маску превосходства и уверенности. Но это никак не удавалось ему.

Лицо его блестело от пота. Глаза были испуганы.

— Ты что... Маноло... Ты...

Маноло не дал ему договорить.

— Куда же вы собрались в таком виде, хозяин? Я слышал, вы улетаете?..

— Маноло, пойми правильно, я улетаю лишь на несколько дней, я вернусь обратно, с десантом, со специальной бригадой, и мы раздавим их, как последних червей... Маноло...

Маноло молчал.

— Маноло, я должен сказать тебе важную вещь. Я принял решение... Я отдаю всю полноту власти в стране — тебе.

Маноло смотрел, смотрел на него, словно впервые видел этого человека, полуобнаженного, суетливо двигавшегося, рядом с валявшимся на каменном полу костюмом, мундиром с орденами и регалиями, рассыпанными, как детские ненужные игрушки.

— Вся полнота несуществующей власти, — тихо, с иронией сказал Мануэль. И тут же лицо его сделалось серьезным.

— А хочешь, со мной полетишь?

Мануэль не ответил на вопрос.

— Хозяин... Я хочу вам сказать кое-что.

— Я слушаю тебя, — с прежней маской величия сказал Главный.

— Знаете, вначале я завидовал... я восхищался вами... А после того поручения... на родине — я возненавидел вас... А сейчас, и это самое неожиданное... и мне самому даже странно... Я презираю вас, хозяин.

— Перестань, перестань Маноло, — блеснув глазами, стараясь сделать суровое, угрожающее лицо, сказал Главный, — я предупреждаю тебя...

— Предупреждаете? Я слушаю вас, как всегда. Что будет? Вы лишите меня полноты власти?.. Учитель, вы уже лишили меня всего.

— Маноло, ты сам этого хотел... Без этого наш путь не бывает. Никогда не получается. Только через... только...

Маноло перебил его:

— Я понял, именно сейчас я понял. Что надо, чтобы стать вами...

Главный поднял лицо и сказал с той теплотой и проникновенностью, с которой когда-то обращался к Маноло:

— Ты не о том говоришь, сынок... Нам всем плохо сейчас. И ты зря... Ты дурное задумал, сынок...

— Хозяин... Не надо смотреть на меня так. Ведь вы учили меня безжалостности. Продолжайте свой маскарад, ведь вам надо торопиться, вы спешите убежать, вы предали всех, теперь предали меня...

— Не смей, не смей так думать, Маноло, сынок. Я сделал для тебя все, ты часть меня, и не думай, что я предал тебя... Я хочу, чтобы был ты здесь, чтобы ты справился с ними, а я приду к тебе, приду, ты слышишь?

— Да, — тихо сказал Маноло. — Ты придешь. Что ты еще хочешь сказать. В исповедальне у тебя никого. Никого. Ты даже с ним никогда до конца не разговаривал. С ним.

— Маноло, мальчик... Ты что... Что ты!..

Он смотрел на руку Мануэля, на ее неуклонное движение.

В этот момент вдруг неожиданно и резко он нагнулся, потянулся к смятому, брошенному на пол мундиру, стал быстро, хищно шарить, доставая пистолет, и в этот момент Маноло сверху, прямо в склоненную голову, расстрелял всю обойму.

Затем он поднял тело своего хозяина и осторожно положил прямо, в любимой позе, на белом низком помосте-ложе, как и полагалось всегда перед массажем.

Он стоял рядом с бездыханным телом, глядя в лицо, неподвижное и неизменившееся.

Потом он взял простыню и осторожно, словно боясь сделать больно лежащему, покрыл его по грудь.

Он сел, обреченный и опустошенный.

В светлом, просторном безжизненном пространстве на белом помосте, закончив свой путь, лежал Главный.

Было очень тихо, и только где-то вдали, за закрытой, как бы герметически отгороженной от остального мира комнатой нарастал, ширился шум живого, беспокойного, разгневанного мира.

К

Киностудия «Мосфильм»

«Белый ворон», 10 ч.
Авторы сценария В. Лонской, В. Железников. Режиссер В. Лонской. Оператор В. Папян. Художник П. Киселев. Композитор И. Шварц. Звукооператор Л. Воскальчук.
Роли исполняют: В. Гостюхин, И. Дымченко, А. Михайлов, И. Акулова, Л. Борисов, Б. Щербаков, В. Земляникин, В. Филиппов, Р. Хомятов, В. Грушина, В. Фокин, С. Торкачевский, Л. Полещук, Т. Совчи.

«Великий самоед», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария Ю. Казаков, А. Филатов, А. Кордон. Режиссер А. Кордон. Оператор А. Иванов. Художник Д. Богородский. Композитор С. Габайдулина. Звукооператор Ю. Рабинович.
Роли исполняют: Н. Ихтымбаев, Р. Укачин, А. Азо, Т. Васильева, Н. Рачинский, С. Тормахова, Б. Вампилов, Ю. Чернов, Б. Иванов, Ю. Пузырев.

«Звездопад» (по произведениям В. Астафьева «Звездопад», «Сашка Лебедев», «Ода русскому огороду»), 10 ч.
Автор сценария и режиссер И. Таланкин. Оператор Г. Рерберг. Художник В. Аронин. Композитор А. Шнитке. Звукооператор В. Мазуров.
Роли исполняют: А. Демидова, П. Федоров, М. Призов, Д. Михайлова, Петр Юрченков, Вера Глаголева, Надя Бочкова.

«Шляпа», 9 ч.
Автор сценария В. Токарева, при участии Л. Квинихидзе. Режиссер Л. Квинихидзе. Оператор И. Слабневич. Художник В. Петров. Композиторы Г. Подэльский, О. Куценко. Хореография И. Бельского. Стихи Л. Дербенева. Звукооператор В. Алексеева.
Роли исполняют: О. Янковский, Л. Савельева, И. Кваша, Н. Трубникова, С. Фарада, О. Вардашева, В. Ганев, Г. Микеладзе, Т. Акулова, А. Солоницын, О. Барнет, И. Мирошниченко, Р. Маркова.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Все наоборот», 7 ч.
Автор сценария П. Лунгин. Режиссеры В. Фетисов, В. Грамматиков. Оператор А. Гарибян. Художник Е. Штапенко. Композитор М. Минков. Текст песен Ю. Энтина. Звукооператор Л. Вейтков.
Роли исполняют: О. Машная, О. Табаков, С. Немоляева, М. Ефремов, А. Пашутин, Л. Захарова, А. Хабибулина, И. Штернберг, В. Грамматиков, А. Леонтьев.

«Приказ: огонь не открывать», 9 ч.
Авторы сценария Г. Марков, Э. Шим. Режиссеры Ю. Иванчук, В. Исаков. Оператор В. Гинзбург. Художник Е. Галей. Композитор М. Минков. Звукооператор А. Голыженков.
Роли исполняют: В. Бирюков, Н. Иванов, А. Потапов, А. Силин, Е. Герасимов, В. Незнанов, Э. Романов, Н. Егорова, Н. Гринько, С. Сазонтьев, Р. Адашев, С. Головачев, В. Захарченко, И. Пушкарев, А. Сафонов.

Киностудия «Ленфильм»

«Личной безопасности не гарантирую...», 9 ч.
Автор сценария Г. Бекаревич. Режиссер А. Вехотко. Оператор А. Чечулин. Художник В. Юркевич. Композитор И. Цветков. Звукооператор Г. Эльберт.
Роли исполняют: И. Калнынь, С. Морозов, Н. Бражникова, Л. Мерзин, В. Павлов, Н. Богунова, Н. Русланова, Н. Кузьмин, Г. Омельченко, А. Кожевников, Т. Говорова, М. Кокшенов, А. Агафонов.

Производство киностудий «Ленфильм» (СССР) — «Бояна» (Болгария)

«Под одним небом», 8 ч.
Авторы сценария В. Кунин, И. Хамраев. Режиссер И. Хамраев. Оператор Георгий Георгиев. Художники Р. Нарипян, Ева Йорданова. Композитор Александр Иосифов. Звукооператор Е. Нестеров.
Роли исполняют: Наум Шопов, В. Меньшов, Цветана Манева, Н. Фатеева, Зоя Кирчева.

Свердловская киностудия

«Против течения» (по мотивам ранних произведений А. Фадеева).
Авторы сценария М. Азов, В. Михайловский. Режиссер Б. Халзанов. Операторы В. Осенников, Ю. Дуринов. Художники В. Панфилов, В. Лукинов. Композитор В. Казенин. Песня Я. Френкеля на стихи Н. Заболоцкого. Звукооператор Н. Шестакова.
Роли исполняют: В. Зайцев, П. Вельяминов, Б. Химичев, П. Коробов, С. Суховей, С. Балабанов, Л. Прыгунов, Ю. Сорокин, В. Титов, В. Соколов.

Киностудия «Азербайджанфильм»

«Перед закрытой дверью», 9 ч.
Автор сценария Р. Ибрагимбеков. Режиссер Р. Оджагов. Оператор Р. Камбаров. Художник Ф. Багиров. Композитор Э. Сабит оглы. Текст песни М. Вакилова. Звукооператор В. Савин.
Роли исполняют: Р. Нахапетов, Н. Зейналова, А. Калягин, Д. Кязимов, Г. Исмаилов, Л. Халафова, М. Мамедова, С. Мамедова, В. Гасанов, В. Демирташ, Г. Салахова, Ф. Мкртчян, Э. Мамедов, С. Гусейнов, Н. Махмудова.

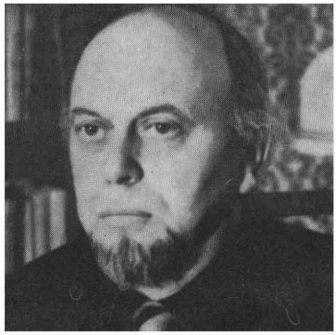
Литовская киностудия

«Факт», 9 ч.
Автор сценария В. Жалакявичус. Режиссер А. Грикявичюс. Оператор Д. Печюра. Художник Г. Кличюс. Звукооператор Ю. Ширвинскас.
Роли исполняют: Р. Адомайтис, Д. Банионис, Ю. Будрайтис, У. Думпис, А. Кайдановский, И. Леонавичюте, А. Лицитис, П. Лепинш, В. Майнелите, А. Масюлис, Л. Норейка, Э. Плешките, Е. Соловей.

С 70-летием

Самойлова Евгения Валериановича, киноактера, лауреата Государственной премии СССР, снимавшегося в фильмах «Щорс», «В 6 часов вечера после войны», «Адмирал Нахимов», «Тарас Шевченко», «Неоконченная повесть», «Зачарованная Десна» и других.

С 50-летием

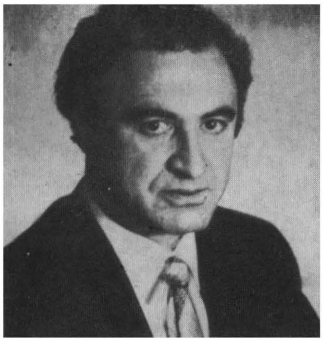


Беляева Игоря Константиновича, кинорежиссера, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, поставившего документальные фильмы «Тайна Страдивари», «Сахалинский характер», «Шахтеры», «Частная хроника времен войны», «Обгоняющие время» и другие.

С 50-летием

Власова Марата Павловича, киноведа, автора книг «Виды и жанры киноискусства», «Мастерство кинорежиссера», «Советская кинокомедия сегодня» и других, а также статей и исследований по вопросам истории и теории советского кино.

С 50-летием



Гантмана Юрия Самсоновича, кинооператора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, принимавшего участие в создании фильмов «Время, вперед!», «Дерсу Узала», «О спорт, ты — мир!» и других.

С 50-летием

Тарковского Андрея Арсениевича, кинорежиссера, народного артиста РСФСР, автора фильмов «Иваново детство», «Андрей Рублев», «Солярис», «Зеркало», «Сталкер».

ИСКУССТВО КИНО 4/82

Индекс 70402